

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN

Iberistica

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/E1

Settore Scientifico disciplinare: L/LIN08

TITOLO TESI

Fotografia e forma breve: una narrativa del Mozambico

Presentata da: Alfredo Sorrini

Coordinatore Dottorato
Letterature Moderne Comparete
Postcoloniali

Prof. Silvia Albertazzi

Relatore

Prof. Roberto Mulinacci

Coordinatore Dottorato
Iberistica
Prof. Roberto Vecchi

Esame finale anno 2013

A mia figlia Marianna

Indice

Introduzione.....	p. 7
-------------------	------

I Parte — Dal *conto* alla *estória*: africanizzazione di un genere

1. Il racconto: breve percorso storico di una forma.....	p. 11
2. Letteratura globale o letteratura globalizzata?.....	p. 27
3. La dialettica centro – periferia.....	p. 31
4. La questione postcoloniale: identità e rappresentazione letteraria.....	p. 37
5. Il diritto all’opacità.....	p. 43
6. I racconti della storia.....	p. 48

II PARTE — Letteratura d’Africa: elogio della differenza

1. La mappa delle metafore.....	p. 52
2. La tradizione della <i>estória</i> : il racconto si africanizza	
2.1. Uno sguardo infantile: Luís Bernardo Honwana.....	p. 62
2.2. Uno sguardo femminile: Paulina Chiziane – Lília Momplé.....	p. 67
3. <i>A Moçambicanidade</i> : ricerca identitaria e progetto letterario	
3.1. Uno sguardo dal di dentro.....	p. 75
3.2. Tra oralità e scrittura: un ponte sull’Atlantico.....	p. 83

4. L’Africa si racconta, raccontare l’Africa

- 4.1. *O conto: spazi e linguaggi*.....p. 93
- 4.2. José Luandino Vieira: *Luuanda* lo spazio della *estória*.....p. 98
- 4.3. Le voci di dentro: il mito riscrive la storia.....p. 102

III PARTE

I margini della rappresentazione e la forza dell’esiguità.

Nuove *estórias* del Mozambico e linguaggi fotografici.

- 1. La cornice e i margini della rappresentazione.....p. 109
- 2. Immagine e racconto: ritagli di storia.....p. 115
- 3. La realtà e l’immagine.....p. 119
- 4. Ricardo Rangel: *Iluminando olhares...*p. 123
- 5. *Atlante de Estórias*: João Paulo Borges Coelho.....p. 145
- 5.1. *O Pano encantado*.....p. 147
- 5.2. *Casas de ferro*.....p. 150
- 5.3. *As cores do nosso sangue e Ibo Azul*.....p. 155

Conclusione.....p. 157

*Se me quiseres conhecer,
estuda com olhos bem de ver
esse pedaço de pau preto
que um desconhecido irmão maconde
de mãos inspiradas
talhou e trabalhou
em terras distantes lá do Norte.*

(Noémia de Sousa)

Forma breve e fotografia
Una narrativa del Mozambico

Introduzione

Il testo letterario si presta, grazie alla sua natura dialogico-narrativa, all'oggettivizzazione della complessa pletora di interferenze culturali, semantiche e designatorie contenute in un'immagine (sia essa fotografica o pittorica). La narrativa e la fotografia esprimono sguardi differenti sul mondo circostante ma anche punti di convergenza contemplativa che si completano nell'incorporazione reciproca di queste "omologie strutturali".¹

Il dibattito tra verbale e visuale consegna quindi nuovi paradigmi interpretativi alla letteratura, rispetto alle società e alle sfumature semantiche che questa parola racchiude. Il principio di interdisciplinarietà che anima questo rapporto, internazionalmente e tradizionalmente consolidato, ritrova inusitato vigore nel dibattito postcoloniale tra nuovi archetipi culturali e ricostruzione storica condivisa. La relazione tra fotografia e letteratura, lungi dall'essere un accostamento puramente accademico, consente in altre parole nuove chiavi interpretative alla lettura del mondo:

¹ Lucien Goldmann, *Marxismo e scienze umane*, Newton Compton, Roma, pp. 55-86

Per fare dell'interdisciplinarietà non basta prendere un "soggetto" (un tema) e intorno ad esso chiamare a raccolta due o tre scienze. L'interdisciplinarietà consiste nel creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno.²

In Mozambico la relazione tra letteratura e fotografia trova il suo campo di applicazione nella rilettura della storia recente, fornendo modalità narrative in grado di aggirare la secolare verticalità dialogica nord/sud. Il presupposto obbliga in primo luogo a una disamina interna del rapporto esistente tra archivio coloniale e oralità, modalità espressive in parte transitate nella forma della *estória* (declinazione lusofona delle narrativa breve radicata nella tradizione *contista* del Brasile di Machado de Assis e Guimarães Rosa). La *estória* esprime in sintesi un potenziamento semantico de "l'arte del narrar breve"³, rimodulandola sull' eredità popolare del racconto tradizionale. Il transito in terra africana di questo singolare strumento di rielaborazione intertestuale stabilisce un inedito dialogo tra memoria e trauma, in grado di fornire nuovi strumenti di lettura e rappresentazione della storia.

La relazione interdisciplinare che si instaura tra il fotografo Ricardo Rangel e lo scrittore João Paulo Borges Coelho costituiscono pertanto l'oggetto di indagine della presente tesi, il cui procedimento analitico si fissa essenzialmente su tre elementi: le immagini, intese come "processi rivoluzionari inconsapevoli"; lo sguardo e la sua peculiare capacità di analisi descrittivo-interpretativa; la necessità di un atlante spaziale e narrativo del paese-Mozambico, una Nazione frantumata in un arcipelago di isole culturali che non consentono la percezione univoca del progetto identitario.

La rielaborazione semantica dell'archeologia iconologica, scaturita dalla relazione dialogica tra testo e fotografia, permette di (ri)leggere il trauma coloniale e lo

² Roland Barthes, *Il brusio della lingua*,. *Saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 2003, pag. 86

³ A. Gaccione, A. Mangano, *Elogio della brevità: l'arte del narrar breve*, fonte: vulgo [...]net, 30/8/2005
http://vulgo.org/index.php?option=com_content&view=article&catid=116:quasi-un-classico&id=329:elogio-della-brevita-larte-del-narrar-breve

spaesamento attuale di un'identità collettiva frammentata. Il rapporto tra *estória* e fotografia, trova la sua realizzazione nella risemantizzazione e/o riattivazione semantica delle immagini, e dell'immaginario collettivo.

Il punto di tangenza tra i due linguaggi è la cornice, espediente fotografico ma anche narrativo che permette di tracciare i confini tra l'indicibile e l'invisibile, ciò che si narra e ciò che sta fuori dalla narrazione, ciò che si vede e ciò che si nega, o è ignorato, (d)allo sguardo. Il "ritaglio di storia" crea però un mondo che obbedisce alla prospettiva di chi lo "inquadra", sia esso il narratore che il fotografo, circoscrivendo in qualche modo le regole della comprensione: all'esaltazione del particolare. Questi elementi strutturali, connaturati all'istantanea come alla *estória*, esprimono una tensione dialettica che nel contesto mozambicano "si focalizza" necessariamente sul trauma coloniale e lo spaesamento dell'attualità.

Il rapporto tra immagine fotografata (potremmo dire reale?) e immaginario letterario scardina il *continuum* storico per ridisegnare un cartografia tracciata sulle linee guida della complessità culturale, spaziale e geografica mozambicane. L'archeologia iconologica di Ricardo Rangel riflette pertanto l'atlante culturale di João Paulo Borges Coelho, stabilendo una relazione dialogica che anziché dissolvere le immagini in parole le "mostra".

I Parte

Dal *conto* alla *estória*: africanizzazione di un genere

1. Il racconto: breve percorso storico di una forma

"La lunga storia e le varie metamorfosi delle forme narrative seguono un percorso rettilineo, culminante nel romanzo (*novel*), per chi attraversi quel mutare di forme come se fosse un incessante accrescimento. In quel percorso così disegnato non si producono fratture; solo metamorfosi, appunto. E cioè, un cambiamento di forma; un atto per cui un'attività, il narrare, non fa che prendere a prestito corpi diversi. La trasformazione accade come un ritorno sotto altre forme (dove la morte non è cessazione, ma realizzazione in altro) dell'*identico*, che è in questo caso la produzione costante di racconto."⁴.

Sia pure traggiate dalla prospettiva peculiare del romanzo, queste parole di Nadia Fusini, al contempo suggestive e provocatorie, costituiscono una parziale, schematica sintesi del modo di intendere l'evoluzione dei generi letterari all'ombra di certa critica novecentesca. Se ne trova traccia emblematica, per esempio, nei formalisti russi, allorché Šklovskij ne traccia una sommaria, e per certi versi discutibile genealogia, nella successione, sostanzialmente non causale, di novella e romanzo, di cui l'uno sarebbe, appunto, quasi per un "processo di agglutinamento"⁵, la risultante storica dell'altra⁶. Per verificare, allora, oltre all'indubbia suggestività, anche la tenuta teorica della citazione di Fusini rispetto allo specifico oggetto di analisi di questo studio - scelgo di ripercorrere, per sommi capi, un excursus diacronico della narrazione breve, a partire dalla sua principale ipotesi metastorica: la novella. Della quale, tanto per cominciare, si potrà dire che il suo emergere come forma viene a supplire al progressivo ridimensionamento storico dell'affabulazione orale, che nel tempo perde la sua caratteristica di comunicazione collettiva per piegarsi alla lettura muta e privata. Si procederà poi,

⁴ Nadia Fusini, *La passione dell'origine. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno*, Bari, Dedalo Libri, 1981, p. 11.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. *I Formalisti Russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 225: "Il romanzo contemporaneo è stato preceduto dalla raccolta di novelle..."

attraverso una cursoria analisi delle sue invarianti, a tratteggiare alcuni aspetti della particolare morfologia della novella, prendendo in esame i meccanismi di formalizzazione con cui l'intreccio tematizza i confini dei sistemi sociali, psichici e narrativi, articolando altresì quest'analisi con quella dell'altra narrazione breve per antonomasia, ossia, il racconto.

Intanto, però, proprio al fine di disambiguare questi due versanti della medesima forma, sarà bene ricordare che il termine *novella* (un diminutivo dell'aggettivo latino *novus*) indica una narrazione in prosa per lo più di limitata estensione, incentrata solitamente su un evento inusuale e straordinario.⁷ La novella, quindi, rappresenta un paradigmatico esemplare di narrazione breve, ancorché Šklovskij, pur arricchendo la sua affermazione con un'arricchita serie di osservazioni critiche, rinunci preliminarmente a distinguere la novella dal romanzo e quindi a considerarla come genere letterario indipendente⁸.

È opportuno innanzitutto sgomberare il campo da interpretazioni che stabiliscono la differenza tra i generi in base a considerazioni empiriche sulla lunghezza del testo astrattamente considerata, contrapponendo, dunque, la dimensione narrativa sostanzialmente circoscritta del racconto a quella più o meno comparabile della novella o all'estensione ben altrimenti significativa del romanzo. Per quanto si cerchi di delimitare, canonizzare, la novella e il racconto, di isolarne una forma differenziandola da altre, di opporre o assimilare il racconto ad altri generi, tutto porta a un campo di forze e a stratagemmi narrativi che, a distanza di secoli dialogano sempre all'interno della stessa "area di genere", quella del racconto breve.

L'elemento più importante, forse seminale, che ci permette di fissare l'unità di fondo di quest'area è la *brevitas*, ovviamente non intesa come pura estensione testuale, bensì quale elemento intrinsecamente legato al modo di narrare.

⁷ E.M. MELETINSKIJ, Meletinskij, *Introduzione alla poetica dell'epos e del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 1993, pag. 263

⁸ V. Šklovskij, "La struttura della novella e del romanzo", in *I Formalisti Russi*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino, 1968

Il “Pensiero corto”, come diceva Celati⁹ o la “*brevity*” per dirla alla Poe¹⁰, costituiscono lo statuto, l'ontologia del narrare breve. Comunque lo si voglia chiamare è evidente che è al tempo stesso uno stile e un'epistemologia, un aspetto che ha a che fare, prima ancora che col narrare, con l'enunciare, con il proferir parola come atto parziale e incompleto. Soffermarsi sulle forme narrative brevi implica, dunque, anche un raffronto, o un'implicita contrapposizione, con la forma "che si produce quando forme precedenti si fondono in una nuova relazione", qual è quella, appunto, del romanzo. Ed è un po' questo, infatti, come vedremo, l'orizzonte teorico che fa da sfondo alle pagine che seguono e su cui si staglia contrastivamente l'evoluzione della narrativa breve, tragiurata dall'ottica diacronica - ancorché schematica - delle sue principali declinazioni: la novella e il racconto.

Alla base della struttura che la novella assumerà nel Medioevo, autentico momento di svolta di questo percorso storico, troviamo l'*exemplum*, un genere che si potrebbe definire una forma semplice di novella ma che possiamo descrivere anche come qualcosa a metà strada tra la fiaba e la parabola. Anche l'*exemplum* è inglobato in altri generi, come la vita dei Santi, molto spesso usato dai predicatori con finalità educative e morali¹¹. La novella si caratterizza sin dalla sua comparsa come un genere “ibrido e anomalo” (cit. Celati, 2006), dove non traspare mai un netta separazione tra comico e tragico, inoltre, fino al Cinquecento, non rappresenta nemmeno un vero e proprio genere letterario, bensì un' usanza cittadina legata alla narrativa orale, per non dire alla chiacchiera conviviale. Le storie si raccontavano e giravano da una taverna all'altra, ma anche per l'intera Europa, grazie alla trasmissione orale. Come dice la parola stessa, la novella rappresenta una novità, qualcosa di nuovo, e generalmente colui che la racconta è un viaggiatore, uno che si

⁹ Gianni Celati - *Il narrare come attività pratica* , in *Seminario sul racconto* , a cura di Luigi Rustichelli, Boca Raton, Bordighera (IM), 1998 cit., pp. 15-33.

¹⁰ Edgar Allan Poe - *Review of «Twice-Told Tales»* , 1842; ora in *The New Short Stories Theories* , a cura di Charles E. May, cit., pp. 59-64; e in *La poetica della forma breve* , a cura di Vittoria Intonti, cit., pp. 53-60.

¹¹ Stefano Calabrese, *La Comunicazione Narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano – Torino, Bruno Mondadori, 2010, pp. 140 – 149.

muove da un posto all'altro raccogliendo storie, accadimenti, vicende per riportarli altrove.

In Italia è possibile individuare due modelli, due forme generative di novella che corrispondono a due polarità dell'area di genere del racconto breve: Il *Novellino* e il *Decamerone*. Si potrebbe affermare, semplificando, che l'uno rappresenta le ragioni del "racconto" e l'altro quelle della "novella", entrambi espressioni di una terminologia che non istituisce gerarchie di valore o cronologiche¹². Certo non è una polarità che esaurisce l'argomento, ma solo una (di tipo formale-strutturale) tra le tante che possono essere individuate nell'area di genere del racconto breve.

Il *Novellino* conosciuto anche come *Le cento novelle antiche* o *Libro del bel parlar* è considerato da Segre il vero capostipite del genere novella¹³. L'opera composta non prima del 1281 e non dopo il 1300, da uno o più autori, trova la sua migliore celebrazione nella borghesia comunale che comincia ad affacciarsi in quel periodo, con i suoi ideali di gentilezza, di cortesia e del bel parlare. Il *Novellino* incarna un'epistemologia del discontinuo e dell'incommensurabile e fa della brevità, quasi schematica, del maggior numero dei cento racconti in esso contenuti, un preciso intento stilistico e morale.

Gli aneddoti e le brevi narrazioni nel Medioevo costituivano dei veri e propri trattati morali in lingua toscana, storie esemplari tanto più efficaci in quanto brevi e calzanti. Nel *Novellino* questi esempi, tratti dalle scritture medievali, danno vita a un caleidoscopio di narrazioni che vanno dal tragico al fiabesco, dal comico al drammatico, tutte riprodotte con sapiente disciplina retorica e stilistica. Sarebbe un errore, quindi, considerare il *Novellino* come un precursore, ingenuo ed elementare, di quella forma letteraria conosciuta come novella, affermatasi e maturata con la comparsa del *Decamerone*. L'opera di Boccaccio va accostata al *Novellino* per lo sfondo culturale che le accomuna e per la rivoluzione operata in ambito letterario che questa evoluzione comporta.

¹² Federico Pellizzi, "Tra centripeto e centrifugo" in *Il Racconto Breve in Italia*, La Lavagna del Sabato, Sagarana, 8 Marzo 2008, n. 321

¹³ Cesare Segre, *Notizie sulla crisi*, Einaudi, Torino, 1993, pag. 113

Il *Decameron* non incarna assolutamente un progetto romanzesco, ma inaugura a sua volta, con la cornice, un modello formale di racconto del tutto differente, dove la letterarietà si propone in modo organico e orientato al lettore, laddove nel *Novellino* era disorganica e disorientante: *Il Novellino* si apre dichiarando la sua natura di archivio («facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare [...]»), ma nello stesso tempo offre una sorprendente teoria dell'uomo parlante che è un'antropologia della conversazione distribuita, dietro l'apparente funzione esemplare della raccolta.¹⁴

Nei secoli successivi la novella italiana continuerà a seguire il modello realistico del *Decamerone*, utilizzando tematiche e personaggi di derivazione fiabesca, le cui radici storiche affondano nella memoria dei popoli primitivi e sono state tramandate oralmente.

Le antiche raccolte di novelle, dal *Novellino* duecentesco al *Decamerone*, alle raccolte quattrocentesche e cinquecentesche, fino a quel punto di svolta che è *Lo Cunto de li Cunti* di Basile, sono dei bazar di roba messa insieme, con un fasto rituale ancora visibile, benché lontano dalle nostre abitudini. Il *Decamerone* somiglia a quei vecchi suk arabi dove trovavi profumi, gioielli, spezie, stoffe che venivano da tutte le parti, e ogni merce portava con sé il ricordo delle linee di circolazione dei commerci nel nord Africa [...] Ed è ciò che rendeva le raccolte novellistiche degli empori di mercanzie pregiate, dove ogni storia ha la natura del frammento disperso, come le reliquie dei santi o i gioielli portati in Europa dagli antichi viaggiatori. È una narrativa di motivi intrecciati, dove ognuno vale in sé come memoria di accadimenti nel vasto mondo; e parla d'un mondo ancora inteso come un tessuto di meraviglie, alla maniera di Marco Polo e dei viaggiatori arabi.¹⁵

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, grazie a narratori come Čechov e Pirandello, la novella comincerà ad assumere sembianze più circoscritte e accomunabili a quelle del racconto, genere moderno per eccellenza dove risalta la maggiore consapevolezza e coscienza del sé dei personaggi narrati, rispetto all'ingenuità esistenziale dell'uomo medievale. Insomma, novella e racconto a partire da un dato momento storico confluiscono in uno stile narrativo che se non si può definire proprio unico, è comunque molto simile nella struttura, laddove la brevità, intesa come capacità di catturare i frammenti che ci stanno intorno per

¹⁴ Pellizzi, ivi

¹⁵ Gianni Celati, "Novelle come merci pregiate" in *Lo Spirito della Novella*, Griseldaonline, numero VI, 2006-2007

trasformarli in materia narrativa intuibile e immediata, permane fondamentalmente la stessa.

La differenza tra romanzo e novella è invece molto più evidente e risiede proprio nella struttura. Confrontare il racconto con il romanzo equivale, per usare una metafora cinematografica, all'opposizione tra piano-sequenza, o meglio svariati piani-sequenza, e montaggio. Le immagini cinematografiche si susseguono una dietro l'altra, non prevedono l'immobilità dell'immagine, a meno di particolari esigenze stilistiche, della storia. Non è possibile chiudere gli occhi e conferire all'immagine quella *pensosità* di cui parla Barthes riferendosi all'immagine fotografica¹⁶. Il racconto, invece, si sofferma ed esalta il particolare, il piano sequenza smontato in singoli fotogrammi permette allo spettatore non solo di vedere ma anche di fermarsi, guardare e pensare.

Altro elemento che consente una distinzione tra i due generi è meramente strutturale: il romanzo segue un andamento centrifugo, mentre il racconto presenta un carattere centripeto che mette in atto una spietata eliminazione di tutti gli elementi caratteristici del romanzo. Semplificando si potrebbe affermare che laddove il romanzo fagocita, il racconto digiuna, permettendo di “aggiustare il tiro invece di abbandonarsi alla follia dei fatti”.¹⁷

Per tornare alla schematica, e per molti versi congetturale, ricostruzione storica delle origini del racconto va detto che la tradizione europea, sulla scorta dei numerosi racconti giunti dall'Oriente attraverso arabi ed ebrei, saprà far proprio il procedimento della cornice. In effetti, questa strategia narrativa permette di raccogliere una varietà di racconti separati e organizzarli in maniera tale da dare vita a un macroracconto, capace di rappresentare, con uno sguardo d'insieme, tutte le sfaccettature della nuova complessità sociale insita nell'aurorale modernità.

L'opera che rappresenta la nascita di questo genere, che fa del raccontare per il piacere di raccontare il nucleo della propria organizzazione testuale, è come già

¹⁶ Roland Barthes, *La Camera Chiara*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 55 - 69

¹⁷ Domenico Starnone, “Il racconto, ovvero come essere disonesti con i fatti” in *Seminario sul racconto*, cit. p. 69

sottolineato il *Decamerone*. La raccolta di novelle dello scrittore toscano è infatti costituita da diversi episodi che non presentano un'unità di personaggi, né tantomeno rivelano un personaggio principale, dal momento che l'oggetto della narrazione è l'azione e i protagonisti servono esclusivamente allo svolgimento dell'intreccio.

Tradizionalmente, queste raccolte di novelle, costruite in maniera tale da formare un insieme unico (ad esempio, *Le Mille e una Notte*) assumono il motivo del matrimonio ostacolato e poi celebrato dopo numerose peripezie, riponendo nell'aspetto performativo il significato profondo della narrazione. Il procedimento più usato è quello delle novelle-fiabe, un espediente narrativo teso a rallentare l'avvenimento centrale. Paradigmatica in questo senso è la raccolta di novelle di Gian Battista Basile, il *Pentamerone*, dove il susseguirsi delle storie che tentano di far sorridere la principessa triste ritardano di fatto il momento della celebrazione del matrimonio. Nel *Pentamerone*, conosciuto anche come *Lu Cunto de li Cunti*, ogni favola funge da sostegno a una determinata tesi, oltre a servire da contrappunto alla narrazione che l'ha preceduta.

Sarà, tuttavia, con Goethe, soprattutto a partire dalla pubblicazione, nel 1795, del ciclo di novelle intitolate *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (*Conversazioni di emigrati tedeschi*), che la narrazione breve legata alla tradizione boccacesca si trasforma e diviene "un racconto di media lunghezza con tendenza al tragico"¹⁸. Con le *Conversazioni* Goethe certifica la transizione dalla novella tradizionale a quella moderna, inventando una forma che esige un nuovo modello di soggettività.

I racconti contenuti nell'opera di Goethe sono organizzati intorno alle conversazioni di profughi tedeschi e mettono in scena quello che è il disturbo di un sistema generato da un corpo estraneo: la reazione di un insieme definito, di dialoghi e di rapporti, all'intrusione di un inaspettato elemento eterogeneo. La simbolizzazione estetico-letteraria contenuta nel racconto realizza la neutralizzazione del trauma, spostandolo "dal piano storico e politico al piano delle

¹⁸ Stefano Calabrese, *op. cit.*, p. 143.

vicende private e famigliari"¹⁹. L'esperimento goethiano è destinato a diventare il paradigma letterario degli stati di eccezione, il modello narrativo che mette in scena il rapporto tra crisi, forma e confine.

Riguardo al concetto di forma e confine è opportuno stabilire quali sono i fattori che denotano la crisi di un sistema, ovvero quand'è che la relazione tra forma interna e mondo esterno entra in crisi. Il rapporto tra i due fattori è costante: la forma si afferma dal momento in cui riesce a stabilire i suoi confini, mentre il "fuori" comincia nel punto in cui si arresta la forza strutturante della forma stessa. Lo spazio in cui prendono forma le novelle di Goethe è uno spazio di frontiera, tra Francia e Germania, pertanto la crisi del sistema è già latente in una storia che si colloca in una zona di confine²⁰.

È una distruzione del sistema avviene su più livelli, esterna e interna, laddove il fattore perturbante esogeno incide in maniera determinante, ma è favorito dal preesistente logoramento della struttura interna. Goethe mostra gli effetti distruttivi sul sistema sociale di un pericolo del tutto nuovo: la politica ideologizzata.

Le *Conversazioni* di Goethe mettono in crisi la *geselligkeit*, il canone comunicativo che impone ai membri di una comunità di esprimere concetti unanimemente condivisi, inaugurando la tradizione novellistica moderna. L'autolimitazione, il parlare tenendo conto delle esigenze dell'Altro, è messa in crisi dal discorso trasgressivo, teso a distruggere più che costruire. Il genere narrativo traumatico inaugurato da Goethe racconta la rivoluzione non come semplice avvenimento storico ma come assenza di codice. È un procedimento che si serve della novella in quanto forma simbolica possibile, capace di raccontare i confini della simbolizzazione dopo che tutte le norme psichiche e discorsive sono state annichilite. Come afferma Gailus "la novella diventa un genere narrativo traumatico" che nel raccontare "una storia fuori dalla storia" o un "evento storico

¹⁹ Andreas Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. II (*Le forme*), Einaudi, Torino, 2002, pag. 511

²⁰ Calabrese, 2010, pag. 143

estrapolato” entra in conflitto con la prassi letteraria legata alla Grande Storia²¹. Questa tensione permanente tra storia e novella è rappresentata dal verificarsi di un evento “inaudito”, nel senso di insolito e scandaloso, ma soprattutto di nuovo, mai udito prima. La novella diventa pertanto la formula letteraria in grado di raccontare l’integrazione tra il nuovo e lo sregolato, nonché di trasformare il cambiamento inatteso, la rivoluzione, in eterno divenire. L’ansia diffusa, scaturita dal carattere transitorio e provvisorio degli eventi rivoluzionari, trova la sua catarsi in una narrazione che trasforma l’evento inaudito in qualcosa di duraturo e rassicurante, schiudendo all’idea di progresso celata nel cambiamento repentino. L’affermazione della novella degli inizi del XX secolo è la naturale reazione al repentino stravolgimento sociale che avviene in Europa con l’affermazione del nuovo attore sociale predominante, una borghesia orfana di un senso comune, irrimediabilmente frantumato, smarrito e irrapresentabile nel suo insieme.

L’evento inaudito irrompe sulla scena sociale e provoca uno stato di shock, certificando la nascita di un tempo incerto, cristallizzato sulla ricerca di una via d’uscita all’instabilità vissuta. Lo *shock* avvia in sostanza una fase di crisi destinata a durare il tempo necessario alla sua risoluzione. La media lunghezza del racconto non nasce quindi dal caso, né viene stabilita per convenzione, è bensì determinata dalla struttura stessa della crisi, per sua natura non duratura ma incapace di risolversi in poche pagine. È una sperimentazione letteraria che tenta di descrivere i traumi della modernità, lo scardinamento epocale di principi epistemologici ritenuti inviolabili e l’inedito conflitto dell’individuo con la storia.

“[...] lo moderno es una tradición. Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada interrupción es un comienzo.”²²

²¹ Andreas Gailus, *La Forma e il caso: la novella tedesca dell’Ottocento*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. II: *Le forme*, Einaudi, Torino, 2002, pag. 506

²² Octávio Paz, *Los Hijos del Limo*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974. Pag. 15.

Alla “tradizione della rottura” corrisponde uno smottamento formale dei canoni narrativi: poesia e prosa diventano contigue, mentre il romanzo è contaminato dalle forme del racconto. La relazione ossimorica della tradizione con la rottura concettualizza il moto perpetuo di una società che si rinnova costantemente, trasformando lo strappo con il passato in prassi evolutiva. La letteratura del novecento si confronta con questa coscienza che fa della frantumazione il suo carattere distintivo, adattando una prosa a sua volta discontinua, fatta di narrazioni brevi che isolano singoli aspetti della realtà. Questi frammenti narrativi sconfinano incessantemente tra un genere e l'altro, fino a rendere quanto mai impalpabile la distinzione tra romanzo e racconto.

La classificazione moderna del genere narrativo poggia su di una consolidata dicotomia che individua nell' opposizione lungo/breve la distinzione tra racconto e romanzo. È evidente che l'aspetto meramente quantitativo, il numero di pagine impiegate, favorisce la percezione immediata della differenza tra i due generi, ma considerare il racconto un romanzo in miniatura o per converso il romanzo un racconto dilatato appare piuttosto riduttivo. Se prendiamo in considerazione degli esempi estremi come la narrazione brevissima, il racconto fiume o il ciclo romanzesco, diventa semplice distinguere le due forme, esiste però una linea di confine, una zona intermedia, che mal si presta alla valutazione quantitativa. Sono le cosiddette forme semilunghe, classificabili come romanzo breve o racconto lungo.

Il racconto è un genere variamente articolato, che spazia dalle forme delle scritture private del diario intimo e della corrispondenza epistolare, alle scritture pubbliche dei racconti-cornice, saggistici o poetici. Ancor più vasta è la tematica: dal racconto comico a quello poliziesco, autobiografico, storico, sociale, etc. Le definizioni in voga, romanzo breve - racconto lungo, a loro volta un ossimoro delle forme, rivelano un carattere ambiguo evidentemente riferito al poco significativo criterio della misura. Stabilire, in base ad un approssimativo strumento quantitativo, la differenza tra romanzo breve e racconto lungo, vuol dire fare riferimento a testi che rispettano determinati parametri di lunghezza (es. tra le 100 e le 180 pagine.). In

realtà gli elementi che consentono la distinzione tra romanzo breve e racconto lungo sono legati alla struttura e non al numero di pagine.

In alcune lingue esiste una terminologia specifica che consente di definire la forma intermedia senza ricorrere a sussidi aggettivali (es. la *povest'* russa o la *short story* americana), ma in generale è alquanto complicato stabilire una differenza formale basandosi esclusivamente sulle dimensioni testuali.

Il confronto tra narrazioni brevi e lunghe va fatto, perciò, soffermandosi sulle differenze costitutive, ovverosia sui metodi di elaborazione tecnica dei componenti e sull'impatto che l'oggetto della narrazione produce sul lettore. Il carattere strutturale rivela in maniera inequivocabile la peculiarità dei generi esaminati: il racconto fa del particolare il centro della narrazione, mentre il romanzo dipana un intreccio basato sull'esperienza multiforme e sfaccettata. In altre parole, il racconto inscena il semplice, il parziale, mentre il romanzo dilata la narrazione plasmandola sull'orditura dei fatti.

Il romanzo permette di narrare l'intera vita di un personaggio, ma questa può sorprenderci anche condensata in un episodio della durata di pochi minuti. La fotografia "pensosa", il dettaglio inaspettato che salta al nostro occhio e ci riporta alla mente la vita passata, "una parte per il tutto"²³. capace di evocare, grazie a un solo particolare, il racconto di un'intera esistenza. La *brevitas* diventa interpretazione e possibilità del racconto, servendosi di un procedimento che fa scorrere senza interruzioni il flusso degli avvenimenti, per non sottrarre *pathos* alla storia. Tutta la teoria relativa alla definizione della forma breve si riduce all'obbedienza incondizionata a questo principio che regola la forma e delimita la durata: la brevità.

²³Paolo Virno, *Motto di spirito e azione innovativa – per una logica del cambiamento* – Boringhieri, Torino, 2005, pag. 11

O tamanho não é o que faz mal a este género de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos²⁴

Questa considerazione sottolinea l'importanza primaria che riveste l'elemento ricettivo nella distinzione tra i due generi: il romanzo esige più sessioni di lettura, mentre il racconto fonde in una totalità conclusa l'unità narrativa. Naturalmente il lettore può interrompere in qualsiasi momento la lettura e con essa il preteso concetto di unitarietà. La forza strutturante del racconto non risiede difatti nell'esiguità del testo, bensì nel processo di elaborazione, interamente costruito sull'effetto complessivo finale, tale da stimolare la curiosità e spingere alla lettura "tutta d'un fiato."

Lo scrittore americano Edgar Allan Poe concettualizza il procedimento prasseologico che distingue il romanzo dal racconto e definisce con rigore scientifico l'estetica della *short story* come *one sitting*.

La possibilità di leggere il racconto in una "sola seduta" subordina l'effetto alla perfezione della forma. Lo scrittore di *short stories*, secondo Poe, deve possedere capacità di concentrazione e sintesi, ma soprattutto, deve saper approfondire nel testo un ritmo narrativo proiettato sin dall'inizio allo svelamento dell'effetto finale. Il tutto attraverso un'progressione drammatica rigorosa, capace di provocare nel lettore un effetto di unicità della lettura.

Non potendo farsi leggere in una sola seduta, il romanzo si priva, naturalmente, dell'immensa forza derivabile dalla totalità. Gli interessi mondani che intervengono nelle pause della lettura modificano, annullano o neutralizzano, in minore o maggiore misura, le impressioni lasciate dal libro.²⁵

²⁴Abel Barros Baptista, post-fazione in Machado de Assis, *Um Homem Célebre – antologia de contos*, Cotovia, Lisboa, 2005, pag. 282

²⁵Vittorio Spinazzola, *I Vantaggi della Brevità*, p. 2, da *Tipologia della Narrazione Breve*, Atti del Convegno di Studi "Il Vittoriale degli Italiani", Vecchiarelli, Manziana (Roma), 2004

In sintesi, l'arco di tempo cronologicamente circoscritto, la concentrazione su di un fatto ben determinato e l'adesione al punto di vista del personaggio sono gli elementi che consentono l'identificazione di un genere che fonda la propria specificità sulla tessitura testuale e non già sulla misura. Le considerazioni sulla grandezza del testo permangono indispensabili per l'individuazione del genere, ma solo se intendiamo l'esiguità del testo come un requisito irrinunciabile della forma.

Ad ogni modo il racconto rimane "un oggetto insieme evidente e inafferrabile"²⁶, che sfugge a qualsiasi tentativo di stabilire definizioni rigorose, e la cui ambiguità descrittiva è ulteriormente accresciuta dalla confusione terminologica generata dalle designazioni proposte dalle diverse lingue. Se, infatti, in Germania, i termini *märchen* e *erzählungen* oppure, nel Regno Unito, *tale* e *short story*, sgomberano il campo da qualsiasi indeterminatezza, indicando i primi il racconto popolare e i secondi quello letterario, per converso, è palese la sfumatura semantica racchiusa nei termini portoghesi *conto* e *novela*, soprattutto quando siano contrapposti a quelli spagnoli *cuento* e *novela*, oppure al *conte* e *nouvelle* del francese o al racconto e alla novella in italiano. Solo per fare un esempio, la *novela* in spagnolo indica il romanzo, mentre in italiano con il termine novella indichiamo un racconto più o meno breve.

I formalisti russi, a loro volta, individuano nella *short story* il racconto letterario, optando per una definizione che designa in maniera inequivocabile una storia che si fonda sulla brevità, una definizione che non rimanda a ciò che è corto, ma al ritmo e alla durata. Per ritmo si intende un uso sapiente della velocità e della sintesi, riferito ad una narrazione che procede per sottrazione e si serve di un linguaggio simile a quello poetico, per quanto mosso da una pulsione più critica che lirica. La durata consiste invece nell'arte di impaginare l'indugio tra la comparsa del "fatto inaudito" e la soluzione che porterà al suo epilogo. In definitiva, la sostanziale differenza tra forma breve e testo corto è data dall'opzione poetica insita nel procedimento narrativo. La brevità, disseminando fin dalle prime pagine delle

²⁶ Donata Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narrativa totale*, Milano, Morellini Editore, 2013, p. 41.

“tracce” capaci di svelare più di quanto dicono, produce un coinvolgimento immediato da parte del lettore, rinviandolo rapidamente alla soluzione dell'intreccio.

È, di nuovo, la lezione dei formalisti russi: trasformare il materiale per un romanzo, anche corposo, in una narrazione fulminea che invia ad una conclusione intuibile fin dall'*incipit*, come se il narratore partisse dal finale per poi cominciare a dipanare la storia. L'epilogo, a sua volta, può prevedere dei finali aperti alla riflessione poetica, all'edificazione di altre storie o funzionare come introduzione a una storia più complessa.

La sinteticità e la concisione del periodare sono gli ingredienti che tengono desta l'attenzione del lettore fino alla soluzione, ossia fino alla scoperta dell'evento che ha generato la storia. La narrazione breve possiede, pertanto, una propria genesi che permette di riunire sotto un solo titolo una serie di forme testuali, antiche e moderne, spesso incredibilmente diversificate tra loro.

Accanto alle considerazioni sinora fatte non è poi da escludere quella di ordine squisitamente commerciale, legata a un mercato letterario che, per motivi inerenti a luoghi e storicità diverse, predilige una forma piuttosto che un'altra. Italo Calvino nella sua riflessione teorica sulla dicotomia *short story* e *novel*, non esita a definire l'argomento niente più che una pura e semplice mistificazione del mercato librario.

Nei primi decenni del Novecento la riflessione teorica sui caratteri distintivi del racconto è arricchita dal contributo di critici e teorici della letteratura come Eichenbaum, György e Šklovskij, ma anche da diversi autori di racconti. Il critico e filosofo ungherese Lukács György, ad esempio, muove dalle considerazioni di Goethe - secondo il quale, come abbiamo visto, la novella deve sempre descrivere un fatto “inaudito”, nel senso di nuovo e straordinario - per sostenere che l'evento inaudito è fatalmente relazionato a una contingenza non controllata dal soggetto, in quanto generato dall'arbitrio del caso.²⁷ Esempi paradigmatici di questo

²⁷ György Lukács, “Teoria della prosa” in *I Formalisti Russi*, Einaudi, Torino 1982, p. 83.

procedimento narrativo sono le novelle di Čechov, di Pirandello o di Joyce, nelle quali la casualità diviene l'elemento costante della quotidianità del soggetto (basti pensare alla novella "Il Treno ha Fischiato" di Pirandello). Lo stesso Pirandello, intervenendo nel dibattito, afferma che la tensione e la concentrazione della novella sono assimilabili alla tragedia classica piuttosto che al romanzo, poiché, come è noto, tanto la novella quanto la tragedia sono soliti condensare i fatti per trasformarli in unità narrativa.

Ejchenbaum parte invece dall'analisi di Edgar Allan Poe, secondo il quale il racconto deve poter essere letto in "one sitting"²⁸, impegnare il lettore per non più di un'ora e mantenere una tensione costante dall'inizio alla fine. Ejchenbaum pone l'accento sull'importanza dell'orientamento alla conclusione, insistendo sull'unità di costruzione della novella che deve essere alimentata dalla tensione interrogativa e volta ad una conclusione intuibile sin dall'inizio.²⁹

Questa breve analisi diacronica dell'evoluzione dell'arte del narrar breve ci consente una distinzione tra generi letterari i cui campi di pertinenza sono molto meno delimitati di quanto possa apparire. Tale procedimento persegue unicamente lo scopo di sgomberare il campo da un'approssimazione semantica legata più alla quantità, alle pagine, che al procedimento narrativo. Un confronto contrastivo, e meno vago, tra novella e racconto, che si estende fino al romanzo, ci mostra che il racconto è il genere letterario che meglio si presta a raccogliere l'eredità dell'affabulazione pedagogica e comunitaria, in quanto diretto discendente di una prassi narrativa la cui caratteristica dominante è l'oralità.

La novella, concepita per l'ascolto, nel momento in cui passa al testo scritto diviene un genere che presuppone la muta lettura individuale, il destinatario della storia contenuta nella novella, quindi, non è più un ascoltatore, un individuo della

²⁸ Edgar Allan Poe – *The philosophy of composition (1846)*, <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html>

²⁹ Boris Michajlovič Ejchenbaum, *idem*, p. 239.

folla, ma è sempre e comunque il lettore, da solo con il suo testo. La durata del tempo di fruizione, la misura, intesa come subordinazione della lunghezza alla forma, e il ritmo narrativo, definiscono le differenze tra racconto e romanzo.

2. Letteratura globale o globalizzata?

Il romanzo è il genere letterario che più di ogni altro ha contribuito all'internazionalizzazione di valori, idee e ideologie. Questa sua caratteristica transnazionale, però, si è alterata a partire dalla metà del Novecento, trasferendo il concetto stesso di transnazionalismo in quello più comodo e capiente di globalizzazione.

Il romanzo è stato e rimane un genere occidentale, nonostante la stupefacente eccezione sudamericana che ha fatto dell'oralità popolare la chiave principale del suo successo planetario. Il romanzo sudamericano possiede una connotazione localistica molto marcata, la sua narrativa esotica e nativista si rivolge alla nazione ma è letta e riscuote successo anche dalla prospettiva colta europea.³⁰

È in questo che risiede la grande differenza, il romanzo sudamericano è letto in Europa, nonostante tratti delle tematiche prevalentemente nativiste e localistiche, ma non è un prodotto scritto, pensato ed opportunamente *esotizzato* per piacere al pubblico europeo. A questo va aggiunto che tanto lo spagnolo quanto il portoghese, in quanto lingue europee, hanno contribuito al successo e alla diffusione sul mercato europeo e nordamericano. Il romanzo è il genere che meglio ha rappresentato il legame con la terra, la cultura, la realtà geopolitica, la tradizione letteraria e la cultura indigena. La forza e la diffusione internazionale del romanzo risiede proprio in questo suo radicamento, nazionale e regionale, che promuove il particolare a valore universale fino a fare di quel testo un'opera acronica e atopica. L'internazionalizzazione letteraria rappresenta, difatti, l'esatto opposto della globalizzazione culturale. Lungi dalla generalizzazione di un modello applicabile in ogni dove, e pertanto intrinsecamente omologante, l'internazionalizzazione letteraria promuove l'incontro di forze che tentano di affermarsi e prevalere le une

³⁰ Coletti, pag. 29

sulle altre. In altri termini si tratta dell' affermazione di minoranze realizzata grazie alla valorizzazione, non posticcia, delle diversità. Questa idea della letteratura mondo ha trovato la sua realizzazione pratica nella diffusione planetaria del romanzo, un genere radicato nella storia degli stati nazionali ma dotato di una naturale tendenza all'universale. A questo punto pare opportuno soffermarsi sul valore semantico di termini quali terra, universo, globo, pianeta, che nel linguaggio corrente hanno quasi sempre valore di sinonimi, mentre possono acquisire significati molto diversi se riferiti alla storia della cultura, a quella della letteratura in particolare.

Il dibattito sulla possibile dimensione mondiale della letteratura comincia alle soglie della modernità, ma assume una dimensione critica imprescindibile, ai fini della comprensione della *diversalité*³¹ letteraria, solo con l'affermazione dei *subaltern studies*³². La letteratura mondiale sottintende un'idea di letteratura che si *mondializza*, nel senso che universalizza il canone europeo esportando l'idea di letteratura tradizionalmente riconosciuta in Europa e in Occidente, a volte concettualmente approssimativa rispetto alla sua natura composita ed eterogenea.

La «letteratura europea» non è il risultato dell'addizione delle letterature nazionali, che noi saremmo chiamati a ravvicinare e comparare, quindi (*horrible dictu!*) unificare. È vero l'opposto: le nostre letterature «nazionali» sono il risultato di una differenziazione (spesso tardiva) dal fondo comune della letteratura europea.³³

³¹ Gli scrittori antilliani di lingua francese hanno avuto la felice intuizione di sostituire il valore di universalità con quello di *diversalité*, così da preservare l'identità politica e culturale del loro prodotto letterario.

³² I *Subaltern Studies* – così come i *Postcolonial Studies* – sono nati in un preciso *milieu* geopolitico; a parte il caso di Edward Said, il quale risulta piuttosto esserne fra gli ispiratori, si tratta per la gran parte di intellettuali indiani – alcuni dei quali insegnano in università occidentali – che tra gli anni '70 e '80 del secolo scorso hanno portato un attacco frontale alla tradizione storica nazionalista indiana e a quelli che erano e sono chiamati *Area Studies*, veri e propri studi governamentali dedicati all'analisi storico-antropologica di enormi aggregati di territori e popolazioni che, anche in tal modo, sono stati unificati/esotizzati dai poteri transnazionali.

³³ Giuliana Benvenuti – Remo Cesarani, *La letteratura nell'età globale*, il Mulino, Bologna, 2012, pag. 35

La letteratura globale è strettamente relazionata ai processi socioeconomici dettati dalla globalizzazione, quindi alla sua capacità di diffondere in tutto il mondo modelli produttivi e di consumo occidentali, congeniali alla creazione di un mercato mondiale della cultura. La letteratura globale, in quanto forma di comunicazione artistica tra le altre, in questo caso perde la sua autonomia espressiva localistica per “piegarsi a modelli e generi di più largo consumo, adattabili a diverse situazioni geografiche”³⁴.

In altri casi, la letteratura diventa uno spazio di resistenza alla standardizzazione culturale imposta dal nord del mondo. Questo tipo di resistenza letteraria, comunemente definita letteratura *planetaria*, scaturisce da un ripensamento del concetto stesso di letteratura postcoloniale e mette in guardia rispetto ai rischi identitari e nazionalistici, già ampiamente dibattuti in seno ai *subaltern studies*, ma anche rispetto ai pericoli della politica liberale e globalizzante celata nel discorso multiculturalista. La proposta insita nella letteratura planetaria è quella di una politica delle differenze che si oppone, senza ambiguità interpretative, a quella dell’omogeneizzazione culturale. In sostanza la letteratura planetaria costituisce un vero e proprio progetto politico antagonista, che si propone di spostare il discorso sulla globalizzazione, intesa anche come processo di ibridazione, sul piano della contrapposizione al modello economico, politico e culturale imposto dal mercato mondiale.

L’interpretazione del mondo, ma anche della letteratura mondo come espressione di lotta di differenze, non trova più posto nel romanzo contemporaneo, perché la globalizzazione rimanda a un orizzonte dove l’universalizzazione si fonda sull’omologazione piuttosto che sulla molteplicità. Così se la letteratura globale ha adottato il canone occidentale quale strumento in grado di garantire il successo editoriale, la contropartita è il ridimensionamento di tutte quelle voci e qualità diverse che costituiscono la letteratura universale.

³⁴ Idem, pag. 8

La letteratura postcoloniale è posta davanti a un bivio: da una parte l'ambiguità semantica racchiusa nel concetto contemporaneo di globalità, che corrisponde all'imposizione di un prodotto sottoposto alla dittatura uniformante, dall'altra una letteratura che oppone la molteplicità delle esperienze e la mobilità delle culture alla centralità stilistica.

La risposta, o meglio una delle risposte possibili, risiede nella capacità di adottare un modello letterario capace di valorizzarsi “per le sue capacità di essere non solamente luogo di resistenza, bensì pratica di invenzione di nuove modalità di rapporto tra gli uomini, spazio non sempre asservito ai processi di standardizzazione, ma anche relativamente critico nei loro confronti”³⁵.

Si tratterà, dunque, qui di seguito, di capire se questa capacità di opporsi al modello occidentale possa trovare nella "forma breve"*tout court* una modalità narrativa autenticamente alternativa a quella romanzesca. Del resto, è evidente che, in talune espressioni letterarie periferiche, per quanto non in tutte, la forma breve costituisce uno strumento di diversificazione e di resistenza a un modello letterario che, se non si può dire del tutto imposto, si rivela quasi sempre consono alle esigenze editoriali internazionali.

³⁵ Ibidem, pag. 8

3. La dialettica centro - periferia

Il panorama delle letterature postcoloniali è legato a doppio filo all'universo editoriale occidentale, ma l'elezione della forma breve, per quanto rischiosa dal punto di vista del mercato letterario, rimane una scelta libera e praticabile. Lo stesso non si può dire se in gioco c'è la rinuncia alla traduzione nelle lingue veicolari europee, a meno di non condannarsi, inesorabilmente, all'isolamento. Il prezzo della diffusione planetaria delle "letterature minori", termine che secondo Deleuze non esprime una condizione di perifericità, ma la portata rivoluzionaria di un'espressione letteraria anche, e soprattutto, all'interno di una letteratura importante o di lunga tradizione"³⁶, è un non disputabile assoggettamento alla lingua europea.

La traduzione letteraria di testi africani nelle lingue europee rimette pertanto a questioni di ordine etico e pragmatico in quanto la lingua di arrivo non rappresenta soltanto una modalità espressiva ma, come ogni lingua, è anche un contenitore culturale³⁷. Il dibattito riguarda quasi esclusivamente la cosiddetta traduzione verticale, dalle lingue africane a quelle europee, in quanto quella orizzontale, da una lingua africana all'altra, è praticamente inesistente. Durante il periodo coloniale per lo scrittore africano non c'erano alternative al di fuori della lingua europea, in mancanza di un codice scritto sistematico e definitivo delle lingue indigene, ma in epoca postcoloniale la situazione non è mutata di molto, in quanto la modalità espressiva di origine europea rimane l'unica in grado di garantire un'eco internazionale alle opere prodotte nei contesti periferici.

D'altro canto, con l'affermazione dei processi di indipendenza, le lingue dell'oppressore coloniale hanno assunto lo status di lingua ufficiale, non di rado

³⁶ DELUZE, Gilles, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.

³⁷ CLAUDE LEVI-STRAUSS, *MITO E SIGNIFICATO*, Il Saggiatore, Milano 1980.

Partendo dal presupposto che la lingua è un tutt'uno, inscindibile, con l'identità e la cultura, Lévi-Strauss distingue il pensiero dei popoli senza scrittura dagli altri. Nei popoli dove la cultura s'è servita della trasmissione orale, cosmogonia e riferimenti culturali partono sempre dalla comprensione del tutto (dell'universale).

assurgendo perfino a assurte a mero strumento di unità nazionale. Se, infatti, durant le lotte di liberazione, ma anche con l'affermazione dei processi di indipendenza, molti autori consideravano le lingue europee come le lingue dell'alienazione, successivamente si sono trasformate in strumento di liberazione, essendo le uniche in grado di garantire non solo la comunicazione con il mondo esterno, ma anche con quello interno, composito e frammentario:

Temos que ter um sentido real da nossa cultura. O português (língua) é uma das melhores coisas que os tucas nos deixaram, porque a língua, não é prova de nada mais, senão um instrumentos para os homens se relacionarem (...) o mundo avançou muito, nós não avançamos muito, tanto como o mundo (...) Por exemplo nós dizemos assim: a lua é um satélite natural da Terra. Satélite natural, digam isso em balanta, digam em mancanha. É preciso falar muito, até fazer compreender que um satélite é uma coisa que gira à volta de outra. Enquanto que em português basta uma palavra (...) Como é que se diz raiz quadrada em balanta? (...) Como é que se diz aceleração de gravidade na nossa língua? Em crioulo não há, temos que dizer em português. Há muita coisa que não podemos dizer na nossa língua, (...) para escrevermos, para avançarmos na ciência, a nossa língua tem que ser o Português.³⁸

Amílcar Cabral sottolinea un dato storico ineluttabile: le lingue europee hanno prodotto significanti in grado di accompagnare il progresso delle scienze e della storia, è quindi impossibile abbandonarle per sostituirle con le lingue africane. Lo scrittore africano si oppone all'eredità coloniale di una cultura imposta ed estranea, ma paradossalmente la sua rivendicazione può avvenire, o meglio avere eco, solo nella lingua dell'oppressore. La scrittura stessa rappresenta un mezzo espressivo distante dalle proprie origini e dai propri riferimenti culturali.

Lo spazio culturale in cui si inserisce la produzione letteraria diventa a sua volta spazio politico, perché le rivendicazioni contenute nel testo esprimono “il desiderio di accollare il peso della cultura africana alla lingua coloniale, specialmente considerando il destino delle lingue africane per via dell'effetto *glottofagico*

³⁸ Pires Laranjeira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1995, pp. 407-8.

comportato dalla colonizzazione”³⁹. In altre parole, la letteratura africana orale, non solo si serve delle lingue europee, ma fonda su di esse la possibilità di rappresentare il suo “diritto alla differenza”⁴⁰.

Questo aspetto è fondamentale per chiarire un equivoco abbastanza diffuso: la letteratura africana in lingua europea non è, e non dev’essere vista, come una traduzione dalla narrativa orale, nonostante ne riproduca sporadicamente stile e contenuti. Quando i narratori postcoloniali riportano nel testo gli echi della narrativa orale non mettono in atto una traduzione da una lingua diversa ma la trasposizione di un universo culturale altro.

La traduzione diventa metafora della scrittura e produce un discorso ibrido, un terzo codice che equivale quel “terzo spazio dell’enunciazione” identificato da Homi Bhabha come luogo in cui si possono articolare le identità culturali⁴¹. Lo scrittore africano mette in atto una rivoluzione dei significanti che ricrea, a dispetto di un sistema letterario globale fondato su criteri gerarchici ed esclusivisti, uno spazio nel quale è possibile inscrivere la propria identità. Questa operazione metalinguistica preserva il testo da una traduzione che, nel tentativo di renderli esportabili, rischia di banalizzarne i contenuti della cultura periferica per renderli maggiormente comprensibili a un contesto centrale e più potente.⁴²

³⁹ Paul Bandia, "Alcune considerazioni etiche sulla letteratura africana nelle lingue europee e sulla scrittura come traduzione" in Rosa Maria Bollettieri Bosinelli- Elena Di Giovanni, *Oltre l'Occidente. Traduzione e alterità culturale*, Milano, Bompiani, 2009, P. 334

⁴⁰ Idem, pag. 339

⁴¹ Homi Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi, 2001, Roma, pag. 311

⁴² La scrittura interculturale postcoloniale risente, infatti, di un processo in cui la cultura dominante legata alla lingua standard viene deterritorializzata per quanto riguarda i propri riferimenti storici e letterari, per essere quindi riterritorializzata entro uno spazio postcoloniale. All'interno di questo spazio si crea una miscela di discorsi indigeni e occidentali, che danno luogo a un codice Altro, un terzo codice di natura ibrida, un *code métissé* che non risulta completamente distaccato né dalle proprie fonti africane né da quelle europee. Lo scopo principale di questo codice di mezzo consiste nel riterritorializzare l'autore e i suoi lettori, il che equivale ad abbattere la distanza linguistica e culturale imposta da una lingua straniera che si frappone tra lo scrittore e il suo pubblico, il quale è spesso costituito da un pubblico multiculturale. Ibidem, p. 440

Il duplice movimento di deterritorializzazione e riterritorializzazione rappresenta lo scardinamento del codice coloniale racchiuso nella lingua europea, l'ampliamento semantico prodotto sul significante della parola europea permette di ricondurre la relazione con la lingua veicolare sul piano orizzontale. Poco importa se è la lingua europea a farsi indigena o se è la cultura indigena a racchiudersi nella modalità espressiva europea, giacché il "terzo codice" si sottrae tanto alla norma europea quanto alla tentazione africanista di ritorno alla purezza espressiva delle lingue d'origine, diventando "rizomatica"⁴³, ossia trasformandosi in un linguaggio transnazionale, rappresentativo di identità allo stesso tempo africane ed europee.

"Il terzo codice" permane essenzialmente una lingua scritta (nessun mozambicano si esprimerebbe utilizzando le invenzioni linguistiche proposte nei testi di Mia Couto), trattandosi essenzialmente di un codice linguistico che si discosta sia dal discorso tradizionale africano che da quello europeo, non tralasciando tuttavia di ammiccare ad entrambi. Il testo di partenza è in realtà già frutto di una traduzione, ovvero è la trasposizione di una cultura orale che diventa testo ibrido (bi-lingue e bi-culturale), in bilico tra due universi culturali legati a lingue estranee e distanti. La realtà socio-culturale africana e la sua essenza storico-culturale si riaffermano nella lingua europea, la rimodellano dall'interno adattandola alle proprie necessità espressive e alla propria visione del mondo.

Le strutture di dominio contenute in qualsiasi lingua di arrivo potrebbero annullare le velleità rivendicative contenute in un testo, ma il testo ibrido si iscrive in uno spazio terzo, immune a qualsiasi manipolazione o addomesticamento semantico. I significanti contenuti in questi testi sono intrinsecamente ambivalenti, allo stesso tempo espressione e rappresentazione di un multiculturalismo e un multilinguismo non disputabili, né aggirabili, in quanto connaturati alla struttura stessa della narrazione postcoloniale (e alla cultura in essa rappresentata) .

Il testo letterario, ad ogni modo, si esprime attraverso l'uso di una lingua che per definizione rappresenta una cultura locale, tuttavia il rapporto tra lingua e

⁴³ DELUZE, 1996

letteratura non è sempre così stretto e indissolubile come appare. Per cominciare, una lingua nazionale non è mai del tutto e soltanto l'espressione di una nazionalità, ma può essere il frutto del processo di istituzionalizzazione di una lingua regionale o di un dialetto che - come dice Berruto - "hanno fatto carriera" (come è accaduto in Italia con il dialetto toscano). Le lingue, inoltre, in determinate epoche storiche, possono assumere lo status di "lingue di cultura" con larga diffusione anche al di fuori dei confini nazionali, e la diffusione del francese e dell'italiano tra il Settecento e l'Ottocento ne sono un esempio lampante.

In Europa, c'è stato un momento storico in cui il legame tra lingua e cultura nazionale è diventato indissolubile, una svolta epocale che è coincisa con la fine dell'*ancien régime* e la conseguente affermazione degli Stati Nazionali. Il rovescio della medaglia della nascita del concetto di Nazione è stata, però, la sensazione di pericolo che l'individuo avvertiva rispetto alla fluidità delle culture transnazionali. Una diffidenza verso l'esterno che ha presto trasformato la Patria in territorio da difendere e gli altri Stati in potenziali minacce, oppure in spazi di conquista che destinati a loro volta a divenire territorio nazionale.

Il romanzo è il genere che più di altri si è fatto interprete di questa tendenza centripeta e nazionalista che vincolava la produzione letteraria ai confini nazionali. Le città e le nazioni diventano, in questa prospettiva, i personaggi principali di una narrazione che contribuisce alla fondazione degli Stati e delle culture nazionali dell'età moderna: inimmaginabile pensare a una narrativa verghiana decontestualizzata dai luoghi della Sicilia, così come a un Balzac o a un Maupassant fuori dalla loro Francia, se non addirittura dalla loro Parigi. È l'espressione di un paradosso apparente, in quanto l'universalità di tali opere, che sono l'esatto contrario delle cosiddette opere globali, è garantita proprio dall'evidenza del loro legame con i luoghi e con la cultura nazionale.⁴⁴

L'aderenza al complesso mosaico di eredità letterarie, multilinguistiche e interculturali afferenti all'universo delle oralità africane spiega invece il successo del

⁴⁴ Vittorio Coletti, *Romanzo mondo - La Letteratura nel Villaggio Globale*, Il Mulino, Bologna, 2011

racconto in territorio mozambicano. Il ritmo e la brevità testuale si rivelano infatti particolarmente congeniali alla trasposizione letteraria delle tradizioni orali, secondo modalità espressive che sono molto prossime (ritmo, brevità, finalità pedagogiche, dimensione del fantastico, etc.)⁴⁵.

Anche romanzi famosi come *Terra Sonambula* di Mia Couto o *Ualalapi* di Ungulani Ba Ka Khosa, sono in realtà delle raccolte di storie, seppur abilmente armonizzate in una cornice che restituisce l'idea dell'unità narrativa. L'*amalgama* tra oralità e scrittura rimane però un fenomeno ristretto alla lingua letteraria, uno strumento di diffusione elitario che non produce nessun effetto significativo sulla lingua parlata. In altre parole, la trasposizione dalle oralità, le alterazioni morfo-sintattiche, la spropositata ampiezza semantica prodotta dalla manipolazione linguistica sui vocaboli, sono tutti meccanismi praticamente inesistenti nel portoghese mozambicano corrente.

Il processo di traduzione della parola e del pensiero da un universo all'altro è particolarmente complesso, soprattutto se l'incontro avviene tra due lingue molto diverse come il bantu e la lingua europea. Nei paesi africani di lingua portoghese la lingua europea viene rielaborata oralmente attraverso le lingue indigene, successivamente subisce un ulteriore processo di riconversione e trasferita alla lingua scritta, quest'ultimo passaggio si completa quindi nell'invenzione di un linguaggio innovatore da un punto di vista letterario ma quasi del tutto ininfluenza sulla lingua parlata.⁴⁶

⁴⁵ È necessario specificare cosa si intende per narrazione breve. Esiste una distinzione abbastanza netta tra ciò che è corto e ciò che è brece: il corto si misura sulla lunghezza (in confronto a ciò che è più lungo, voluminoso, etc.) La brevità invece più che una misura della forma è un'opzione della scrittura e si presenta sotto le spoglie «ritmiche» della velocità e della sintesi.

Nicola Merola, Rosa Giovanna Luperini, , *Tipologia della Narrazione Breve – Atti del Convegno di Studi – “Il Vittoriale degli Italiani”*, Vecchiarelli, Manziana (Roma), 2003, pag 37

⁴⁶ Il linguista Ferdinand de Saussure individua l'atto linguistico individuale e irripetibile del parlante con il termine *parole*. Quale atto individuale, la *parole*, si contrappone alla *langue*, standard sociale costituito dal sistema di segni che formano il codice di un idioma. La *parole* saussuriana è però anche il luogo di questa invenzione che attinge progressivamente alla dimensione della *langue*, ovvero del sistema.

4. La questione postcoloniale: identità e rappresentazione letteraria

La rivendicazione delle proprie radici attraverso la letteratura passa sicuramente, in ambito postcoloniale, per la trasformazione linguistica, ma in taluni casi, e in determinate circostanze geopolitiche, può dipendere anche dall'adozione di una forma narrativa capace di rimarcare, proprio a partire dalla sua struttura interna, la propria appartenenza geografica e culturale.

Il romanzo dell'Ottocento e della prima metà del Novecento attraversava i confini universalizzando valori essenzialmente localistici, quello contemporaneo, invece, più che attraversarli tende ad abolirli, divorziando dal concetto di patria per sposare quello della globalizzazione. La narrativa contemporanea, insomma, sembra rifuggire dai valori localistici per tendere al mondo delle somiglianze universali, in altre parole delle omogeneità culturali prodotte anche dalle politiche economiche. Una narrativa così concepita è “deglutita e metabolizzata”⁴⁷ ancor prima di essere esportata: non diffonde più valori universalizzabili ma nasce già transnazionale. La cosiddetta letteratura globale condensa in sé le peculiarità linguistiche e culturali per diventare fruibile in ogni luogo, simile a quelle specialità culinarie che, abbandonate le asperità che le destinavano a un consumo esclusivo di locali dai palati allenati, si sono trasformate in prodotti “tipici” e consumabili in ogni luogo.

Gli autori nel momento in cui scelgono di scrivere in una lingua seconda, profondamente diversa rispetto alla propria storia culturale, annullano di fatto il patto lingua/nazione insito nella narrazione. La narrativa postcoloniale trova le sue ragioni politiche più profonde proprio in questa condizione di sradicamento, che spinge alla riappropriazione di un passato espropriato e riscritto dalla presenza coloniale.

La descrizione dei luoghi, tema convenzionale dei racconti dell'Ottocento e del primo Novecento, non rimanda più al concetto di Stato e di Patria, ma si

⁴⁷ Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*, Editora Globo, São Paulo, 1990

rivolge piuttosto al microcosmo di riferimento: il quartiere, la comunità linguistica, le periferie nazionali o transnazionali, la tradizione culturale e culturale, etc. Nella tradizione romantica europea i luoghi, intesi come presenza o assenza nostalgica, erano necessari ai personaggi e alla vicenda, nella narrativa postcoloniale perdono la loro centralità per fare posto alla ricerca identitaria, imprescindibile punto di partenza, e non di approdo, per la costruzione di una inedita storia nazionale.

Nel mondo plurale, durato fino agli anni settanta, prima che gli Stati cominciasse ad abolire frontiere doganali, monetarie, istituzionali, linguistiche e culturali, l'internazionalità si esaltava nel confronto delle differenze nazionali, culturali e perfino etniche. Gli Stati usciti dalla dominazione coloniale rischiano oggi di adottare il nuovo modello occidentale senza passare per la necessaria costruzione dell'identità nazionale. L'esotizzazione del paesaggio, esclusivamente pensato e concepito per il lettore/consumatore planetario, favorisce il successo editoriale e invita lo scrittore postcoloniale a partecipare alla costruzione di un mondo globalizzato dove le peculiarità non sono più contemplate e le differenze più che assimilate sono annichilite, schiacciate in una visione prevalentemente occidentale. Narratori e lettori vivono lo stesso paese-mondo e questo pone una problematica inedita: cosa raccontare al lettore globalizzato?

Nei paesi periferici questa tematica assume contorni drammatici, in quanto la spersonalizzazione dei luoghi e l'assenza di differenze caratterizzanti contribuiscono allo smarrimento di un'identità ancora in via di formazione.

La forma dei grandi romanzi contemporanei è sempre più a destinazione mondo, concepiti per attraversare i confini nazionali ancor prima di arrivare ai lettori del proprio paese. Il romanzo dichiara la crisi della storia attraverso un racconto che staziona nel presente e il tempo, una volta centrale, costituisce niente più che un ingrediente tra gli altri.

Lo scrittore contemporaneo organizza l'intreccio come fosse un *set* cinematografico, i luoghi non sono funzionali al racconto più di quanto lo sia una cava siciliana abbandonata per un film western. I personaggi sono stilizzati ad uso

e consumo del lettore, i luoghi, si adeguano all'immaginario del lettore trasformandosi in "luoghi tipici", destinati unicamente alla soddisfazione di palati letterari allineati al gusto globale. Questo non significa che i luoghi perdano la loro importanza intrinseca, ma solo che non sono più centrali né imprescindibili, perché le storie sono oramai svincolate dall'imperativo localistico, pertanto, potrebbero svolgersi in qualsiasi parte del globo. In altri termini i luoghi rimangono visibili, a volte anche troppo, ma non sono più in grado di conferire originalità alla storia.

Nei libri per ragazzi, ad esempio, è la natura del pubblico a cui è destinata l'opera a determinare l'identità narrativa della scrittura: il luogo è l'età dei lettori; la cultura nazionale dell'autore diventa pressoché irrilevante, quello che conta sono le motivazioni educativo-didattiche e i valori universali nascosti tra le pagine del romanzo. Il luogo diventa il messaggio, non l'entità geografica.

Gli scrittori, in obbedienza a questo imperativo globalizzante, concepiscono opere già calate in forme e sintassi metanazionali. Le lingue di arrivo adottano ovviamente lessico e grammatiche proprie, ma più che lingue seconde sono lingue trasversali che agiscono per sottrazione, ossia sottraggono tratti caratteristici tanto alla lingua di partenza quanto a quella di arrivo. Le traduzioni mantengono il colore locale conservando onomastica e toponomastica dell'originale, così come altri tratti della cultura originaria: i titoli, i prodotti tipici, la culinaria, gli appellativi, i residui culturali, etc. Questi espedienti consentono al lettore di estraniare il racconto dal proprio mondo, tuttavia non sono sufficienti a collocarlo altrove.

Riallacciare il discorso al concetto di identità nazionale che ha accompagnato il successo e la diffusione del romanzo in Europa, e nel resto del mondo, può spiegare, in parte, le difficoltà di penetrazione di questo genere in determinati contesti geopolitici. L'idea di Nazione nasce e si fonda su tre elementi imprescindibili: terra, lingua e razza; vincoli identitari che diventano opalescenti nella narrativa post-coloniale. *Che fare?*⁴⁸ non funzionerebbe non funzionerebbe

⁴⁸ Nikolaj Gavrilovič Černyševskij, *Che fare?*, Garzanti, Milano, 1992.

lontano dalla *Prospettiva Nevskij*, così come *Doña Barbara*⁴⁹, opera di formazione del romanzo sudamericano, non potrebbe esistere senza suo alter ego paesaggistico: la *llanura venezolana*.

Questa vocazione nazionalista, come visto, col passare del tempo diventa mondialista e trasforma il romanzo nel principale vettore della letteratura transnazionale moderna, introducendo nel panorama internazionale forme narrative estranee alle culture e alle tradizioni locali.⁵⁰ È il caso del continente africano dove la forma del racconto fiume, tipica del romanzo, stride fortemente con la tradizione orale del racconto pedagogico costruito generalmente su storie, più o meno brevi, narrate e ascoltate nel giro di “una sola seduta”.

Le strutture narrative del romanzo appaiono, perciò, in evidente contrasto con le tradizioni culturali indigene e riscuotono scarso successo nel continente africano. Da una parte il romanzo con il suo approccio documentaristico e realistico, la sua ricerca di tratti costitutivi nazionali, l'esaltazione dell'originalità e dell'impegno individuale; dall'altra il racconto finalizzato alla conservazione di valori comunitari attraverso l'esemplarità delle gesta del personaggio, con l'esaltazione della dimensione del sogno e del fantastico. Il dualismo, se mettiamo i due generi a confronto, è evidente: il romanzo, invece, rimane un genere preminentemente occidentale; il racconto rimane il genere che meglio rappresenta le caratteristiche e le istanze nativiste delle società postcoloniali. Eppure queste considerazioni, nella sostanza veritiere, non sono sufficienti a giustificare il successo della forma breve nella letteratura africana di lingua portoghese, poiché il rischio è quello di banalizzare i complessi meccanismi storici e culturali, ma anche sociologici, che hanno determinato la diffusione di un genere piuttosto che un altro.

Il primo elemento da prendere in considerazione è il condizionamento ideologico, un presupposto che riverbera i suoi effetti in quei territori dove la storia coloniale è stata più longeva. La conseguenza più evidente di questo

⁴⁹ Rómulo Gallegos, *Doña Barbara*, Espasa, Madrid, 1990

⁵⁰ Coletti, 2011, pp. 23-41

condizionamento è un panorama culturale e, nella fattispecie, letterario, che fatica a liberarsi dai legacci della violenza epistemica prodotta dal dominatore. La risposta messa in atto dagli autori postcoloniali non è sempre lineare, tantomeno univoca. In America Latina, per esempio, la forma narrativa del romanzo è largamente diffusa e praticata, a volte con specificità legate a correnti nativiste o regionaliste, assumendo un canone molto simile a quello occidentale. Il prodotto che ne consegue è una letteratura contaminata e contaminante che finisce per “cannibalizzare”⁵¹ l’eredità culturale europea e “latinamericanizzare” la forma del romanzo.

Nella letteratura africana di lingua portoghese questo processo di riappropriazione culturale è ancora in divenire e sembra percorrere sentieri del tutto diversi. I residui della violenza epistemica sono tuttora evidenti nelle espressioni linguistiche e culturali, a testimonianza di un’emancipazione dall’eredità europea che stenta a realizzarsi. L’autore mozambicano o angolano racconta e si racconta nell’unica lingua in grado di garantire la narrazione del passato e del presente africano, quella dell’oppressore. Il marchio dell’assimilazione culturale risiede nell’espressione linguistica, così come nel condizionamento formale dell’assunzione incondizionata di un modello narrativo occidentale⁵².

La volontà di rinuncia alla “forma lunga” racchiude, dunque degli aspetti rivendicativi inaspettati: la forma breve smette di essere soltanto un espediente per la trasposizione letterale della narrativa orale e diventa una risposta, possibile, ai condizionamenti formali imposti dal modello occidentale. Non più assunzione passiva e contaminante di una modalità espressiva occidentale, ma scelta deliberata di un modello narrativo, che funziona allo stesso tempo come opposizione e resistenza a un genere poco congeniale alla tradizione narrativa africana.

⁵¹ Oswald, de Andrade, *La cultrua cannibale - da Pão Brasil al Manifesto antropófago*, a cura di Ettore Finazzi-Agrò e Maria Caterina Pincherle, Meltemi, Roma, 1999, pp. 79-93

⁵² Walter Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull’opera di Nikolai Leskov*, Einaudi, Torino, 2011

5. Il diritto all'opacità

L'opposizione dello scrittore postcoloniale opera su due livelli: la prima trasformazione avviene a livello linguistico attraverso una manipolazione costante basata sulla risignificazione e risemantizzazione lessicale, la seconda a livello formale, servendosi di espedienti narrativi popolari diversi da quelle consueti nel romanzo. Anche se con presupposti e motivazioni storiche diverse l'istanza ideologica nazionalista, talvolta radicale, rimane una presenza pregnante nell'opera dello scrittore africano, così come lo è stata per lo scrittore europeo per tutto l'Ottocento e fino al principio del Novecento, di conseguenza, tanto il contenuto quanto la forma destano la diffidenza di chi teme contaminazioni culturali, unilaterali, provenienti dall'Occidente.

Lo scrittore post-coloniale “[...] è uno scrittore orientato verso un pubblico occidentale, che guarda alla sua terra, alla sua cultura, per raccontarla, con modalità occidentalizzanti, ad altre terre e culture), attitudine motivata da un mercato globale dove gli abitanti del proprio paese rappresentano appena una parte, spesso esigua, di un'ideale comunità planetaria di lettori. Un rischio al quale è possibile opporsi solo “reclamando per tutti il diritto all'opacità”.⁵³

L'appiattimento è indotto dal canone occidentale che costringe il lettore della società postcoloniale ad una paradossale comprensione di “seconda mano”, uno sguardo dall'esterno che indugia sull'intellegibilità del testo sottraendo all'opera quel ruolo di consolidamento nazionale svolto dal romanzo in Europa. I luoghi e le specificità culturali raccontati nel romanzo occidentale conferivano all'opera un carattere transnazionale proprio perché mostravano l'universalità dei principi e dei valori nazionali (e nazionalisti). La globalizzazione ha limato queste “diversalità” in

⁵³GLISSANT, Édouard, *poetica della relazione*, quaderno quodlibet, Macerata, 2007

nome di un'universalità che obbliga alla confezione di un prodotto concepito per il consumo mondiale.

L'ibridazione del romanzo, così espressa, più che generare un processo teso ad acquisire e metabolizzare il genere fino a farlo proprio, comporta l'assimilazione passiva di un canone imposto dall'esterno, che riproduce, sotto mentite spoglie, tutti i segni dell'occidentalizzazione culturale. Un tratto evidente di questo circolo vizioso è l'*esotismo*, espediente narrativo che si compiace dell'esaltazione delle differenze per favorire l'esportazione del prodotto letterario fuori dai confini periferici nazionali. L'esotismo racconta una differenza che guarda al mercato più che all'affermazione identitaria, un contenitore vuoto che non esprime niente e che funziona solo in opposizione: esalta la diversità, in relazione al primo mondo, rendendola attraente e patinata. È evidente che questo discorso, lungi dall'essere una garanzia di trasversalità, contribuisce soltanto a rafforzare il punto di vista eurocentrico.

Un espediente largamente diffuso e praticato nella produzione letteraria post-coloniale è la "creolizzazione del linguaggio"⁵⁴, strumento che permette la riproduzione letteraria del patrimonio immaginario e fantastico delle culture periferiche. L'utilizzo delle lingue creole si fonda sull'idea che una lingua, oltre a riprodurre una realtà storica e sociale, possa servire anche a rappresentare l'immaginario fantastico di certe realtà postcoloniali. Tuttavia, tale espediente non costituisce affatto una garanzia di pluralità, in quanto il fine ultimo permane quello di creare un prodotto globale o meglio globalizzabile.

Il binomio letteratura-lingua, inoltre, non sempre regge, in quanto l'identità linguistica a volte non funziona come contrassegno di identità nazionale. Se da una parte le letterature riducono la loro capacità di rinviare agli stati nazionali, dall'altra le lingue perdono l'esclusiva territoriale e attraversano le letterature di più paesi, giacché la lingua non reca più i contrassegni imprescindibili di un'identità nazionale e culturale. Il portoghese, ad esempio, rappresenta oggi non solo la lingua della

⁵⁴ COLETTI, 2011, pag. 28

letteratura lusitana, ma anche di quella africana e soprattutto brasiliana, così come accade con lo spagnolo, il francese o l'inglese.

Questa incapacità strutturale delle letterature nazionali di esprimere appieno l'identità nazionale e culturale di un popolo è drammaticamente evidente nell'opera degli autori postcoloniali, deprivati della loro lingua originaria e della loro storia culturale. Le lingue nazionali nelle realtà postcoloniali hanno, dunque, il merito di unire il paese, ma non definiscono la comunità. In paesi come il Mozambico, per intenderci, la lingua portoghese non può avere la stessa valenza identitaria che ha avuto la lingua italiana nell'unificazione di un paese dove lingua nazionale ha preceduto di alcuni secoli la costruzione dello stato unitario. Come più volte ho rimarcato, però, le lingue nazionali hanno ormai smarrito il loro legame con la terra e con il popolo che la abita, al punto da trasformare la letteratura nella cartina tornasole di questa ridotta funzione identitaria (basta pensare allo sterminato numero di opere scritte in lingue che non corrispondono alla patria dei loro autori).

Se, insomma, l'affermazione della borghesia europea avveniva sotto il segno del nazionalismo e delle identità culturali nazionali, la borghesia contemporanea ha smesso di riconoscersi in questi valori. Questa inedita crisi delle identità nazionali e culturali, associata alla globalizzazione dell'industria culturale e alla diffusione delle culture multietniche sovranazionali, ha messo in crisi la dimensione nazionale delle letterature a favore di una mondializzazione letteraria che fa del canone occidentale il suo modello, universale, di riferimento. Le stesse letterature comparate, tra le prime a cogliere le peculiarità dei nuovi fenomeni letterari mondiali, osservano le letterature "altre" dall'angolo privilegiato della letteratura di elezione, riproducendo, in fondo, uno schema egemonico.

Un'autentica "letteratura mondo" dovrebbe pretendere, invece, uno sradicamento dalla visione centrale per divenire policentrica, capace, pertanto, di produrre una forma in grado di compenetrarsi nello spazio che la genera e di opporsi, quindi, a un modello occidentale che tende ad esotizzare la periferia piuttosto che "raccontarla". Lo scrittore africano probabilmente ha coscienza di

questo scarto che la forma del romanzo produce in uno spazio dove la tradizione orale si serve da sempre di *estórias*, ossia racconti, storie esemplari a scopo pedagogico che permettono di perpetuare la memoria culturale e culturale del Paese. La *estória* racconta il Paese alla nazione e al mondo, spostando il peso della narrazione dalla mera questione di linguistico o tematico a quello di una più consentanea forma narrativa che sappia farsene carico. La forma breve si sottrae così alla canonizzazione occidentale, a cui è, per converso, naturalmente sottoposta la forma del romanzo, condannato alla delocalizzazione, alla surrogazione del locale e all'adeguamento al gusto mondiale.

Del resto, quello che meglio resiste all'imperativo della delocalizzazione e alla logica stilistica della traduzione è il linguaggio poetico, poiché si serve di immagini che travalicano, naturalmente, le zone di frontiera del pensiero, della lingua e della nazione. Queste zone di confine del pensiero sono presenti per tradizione anche nel racconto, una forma che necessita di espedienti narrativi destinati a compensare con il ritmo la minore dilatazione temporale delle storie, e con la caratterizzazione immediata la scarna descrizione di personaggi e luoghi.

Permane, nondimeno, il punto interrogativo sull'effettiva operazione di recupero delle tradizioni che riesce a mettere in atto l'uso di tale forma narrativa. Il ritorno alle radici non è mai un'operazione autentica: il confine tra ricerca, rimpianto e nostalgia è impercettibile e l'uso politico di questi sentimenti non di rado sfocia nel folcloristico. Sarebbe importante stabilire, a questo punto, se la globalizzazione letteraria abbia favorito un recupero e un rilancio delle differenze oppure un asservimento delle stesse a un ordine culturale, e politico, sovranazionale. Tentare di capire, insomma, se la globalizzazione dev'essere interpretata come un'integrazione delle differenze o come una crescita delle somiglianze. Il confine tra le due definizioni è labile ma, come è facile intuire, la differenza è enorme.

Il romanzo dei mondi terzi tende a privilegiare luoghi narrativi che esaltano la diversità e fanno della nostalgia e del rimpianto il loro humus narrativo, anche se

nella realtà, questi luoghi raramente sono veramente diversi perché difettano di specificità. La letteratura globalizzata è legata al concetto di consumo, che produce un livellamento dello standard qualitativo, non necessariamente verso il basso, anzi, ma che può trasformare il locale in esotico e condannare le tradizioni culturali alla metamorfosi folcloristica. Il luogo, più che espressione vera di una radice culturale diventa così un simulacro nostalgico, e quasi sempre posticcio, in quanto il rapporto con i *loci* storici, linguistici, sociali e nazionali è diventato problematico e soprattutto non più essenziale.

6. I racconti della storia

L'indagine storiografica, nel tentativo di scoprire, conoscere e interpretare gli eventi del passato, formulandone un resoconto (*logos*) intelligibile, implica necessariamente l'uso e l'influsso di numerose discipline ausiliarie. Questo tipo di indagine, fondata sulla specificità dell'individuo e l'irripetibilità della sua storia personale, trasforma la biografia di persone straordinarie in storia esemplare di una comunità e di un'epoca⁵⁵. A tutt'oggi non è dato conoscere il linguaggio con cui si inscrivono i ricordi nella memoria, tuttavia è un fatto inconfutabile che l'evento traumatico alteri la ricostruzione degli avvenimenti e che la testimonianza afferente alla sfera privata dell'individuo stenti ad affermarsi come verità pubblica e condivisa. I ricordi, inoltre, sono il frutto di ricostruzioni intessute di verità vissute ma anche di verità ascoltate, fonti di seconda mano che sedimentano nella memoria e finiscono col vestire i panni di verità assoluta, tanto più efficace in quanto basata sull'autoinganno. Un'impostura esistenziale che migra dalla sfera privata a quella pubblica per degenerare in menzogna storica condivisa.

La ricerca letteraria, attraverso forme specifiche, tenta costantemente di raccontare la storia interpretando i fatti del passato (scegliendo ad esempio come soggetto del racconto un fatto di cronaca). Questo può avvenire attraverso il semplice racconto storico o attraverso i racconti della storia, ovvero una serie di microstorie che danno vita a un racconto più ampio.

⁵⁵ È evidente che questo tipo di ricerca storica, dal momento in cui si avvale della ricostruzione autobiografica, presenti tutti i limiti della memoria personale e dell'incertezza introspettiva: il carnefice dimentica per dolo, la vittima per vergogna, quel confuso ritegno che sigilla bocche e coscienze davanti alle atrocità commesse dall'essere umano.

Il romanzo storico, sorta di ossimoro letterario, è in sintesi un genere ibrido che modella l'invenzione letteraria sulla realtà storica che si propone di raccontare, stabilendo un patto con il lettore (la lettura del tempo storico si desume dalla cornice storica ritrattata e non dagli episodi narrati). Paradossalmente, in questo caso, è la voce dell'autore a garantire il rischio di interferenza soggettiva del testimone diretto. Il narratore extradiegetico veste i panni dell'osservatore esterno, aggira l'imponderabilità dell'Io e rende riconoscibile ciò che il protagonista non può vedere.

I racconti della storia, a loro volta, permettono di isolare gli aspetti circostanziali di un evento storico senza apportare verità significative, ma solo una diversa visione dei fatti. Lo scrittore di racconti della storia mette in scena una sorta di rivoluzione degli oggetti: assegna nuovi aspetti e nuovi nomi, infine nuovi significati. Questo procedimento sottrae familiarità all'oggetto, producendo un non riconoscimento voluto e ricercato che consente l'extrapolazione e la simbolizzazione dello stesso. In altre parole, il narratore si serve del racconto per isolare gli aspetti circostanziali di una storia più ampia, nella fattispecie, quella descritta dalla cornice storica, simile in questo a un critico d'arte che si serve della lente di ingrandimento per esaminare il particolare di un quadro e migliorare, attraverso l'analisi del dettaglio, la comprensione dell'intera opera.

L'intento metatestuale di quest'arte del narrar breve, generalmente incentrata su di un evento-chiave e su di un numero di personaggi molto ridotto, è, dunque, quasi sempre di ricomposizione, nel senso che tenta di ristabilire l'ordine "naturale" delle cose. Il risultato è una concezione frammentata del reale che sottende alla dimensione storica radicata nella memoria del popolo di lettori a cui si rivolge. È una storia che perde il tratto caratteristico della linearità per consegnarsi alla regola della contingenza, ossia all'organizzazione di un tempo non più scandito dalla concatenazione degli avvenimenti ma dalla casualità e dalla complessità interna degli elementi accidentali. Il "caso", nel sostituire la "logica" ricostruzione dei fatti, inaugura un ordine paradossale strutturato sull'imprevedibilità degli avvenimenti. L'evento inaudito, così concepito, non rappresenta più la causa dello *shock* bensì

l'evento che mette in evidenza un malessere latente, una "zona di frontiera" celata da traumi che il racconto svela ma non risolve. Il segnale, lo *shock*, ci mostra il momento in cui la linearità narrativa incespica, il brusco cambio di rotta determinato dal "caso" ma che non avviene per caso in quanto preesistente all'evento scatenante⁵⁶.

Nel panorama letterario mozambicano il racconto assume, in generale, la consistenza della cosiddetta *estória*, all'apparenza niente di più di un sinonimo della parola *história*. In realtà, il termine amplia lo spettro semantico della parola *conto* (racconto), ricollocando il genere nel campo della narrativa popolare e del racconto tradizionale. In ogni modo, la differenza tra i due generi, *conto* e *estória*, è molto sottile, di difficile inquadramento teorico.

Lo scrittore brasiliano, per meglio dire *mineiro*, Guimarães Rosa nella sua prefazione alla raccolta di racconti intitolata *Tutaméia*, individua nell'aneddoto il sottogenere più vicino alla *estória*:

A estória não quer ser história. A história, em rigor, deve ser contra a história. A história, às vezes, quer-se um pouco parecida a anedota⁵⁷.

Per poi chiarirci, attraverso una parafrasi, che il funzionamento dell'aneddoto nella prassi narrativa è "como um fosforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia". L'aneddoto è un procedimento narrativo che risolve rapidamente la sua funzione; un intreccio volutamente irrisolto, tra favola e piccola epopea, racconto tradizionale e narrativa moderna, capace di esaltare tutto quanto sfugge allo sguardo distratto e superficiale dell'osservatore.

O livro pode valer pelo muito que em ele não deveu caber

⁵⁶ Romano Luperini, "Il trauma e il caso: alcune ipotesi sulla tipologia della novella moderna in Italia", in *Tipologia della Narrazione Breve*, Vecchiarelli, Manziana (Roma), 2003, pp. 63-76

⁵⁷ João Guimarães Rosa, in "Aletria e hermenêutica" prefacio a *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, 8° ed., Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001, pag. 4

II PARTE

Letteratura d'Africa: elogio della differenza

Quando manca la memoria racconto la leggenda

(Luandino Vieira)

1. La mappa delle metafore

In molti paesi africani i sedimenti della violenza epistemica, racchiusi nella storia coloniale, rendono complessa qualsiasi manifestazione artistica e culturale, e sono tanto più presenti come fattore caratterizzante, quanto più forte e vigile è la volontà di affrancarsene. Quelle dei paesi africani spesso sono state rivoluzioni dettate da utopie ad ore, consumate frettolosamente in nuove forme di sfruttamento e stratificazioni sociali, processi di indipendenza e democrazie bevute a piccoli sorsi, quasi a voler scongiurare il pericolo derivato dalla prolungata arsura. In Mozambico la loro storia trova spesso voce in racconti brevi, *estórias*, appunto, che scelgono di raccontare il tutto senza dire il troppo.

Cercare di stabilire in che modo le *estórias em volta da fogueira* sono legate ai racconti di João Paulo Borges Coelho, piuttosto che di Mia Couto, e soprattutto fino a che punto riescono a dare voce a quelle figure attinenti alle categorie *spivackiane* del subalterno⁵⁸, significa capire anche i motivi del successo locale del genere della forma breve rispetto alla narrazione romanzesca.

È indubbio che il racconto nei contesti africani di lingua portoghese, come del resto nell'intero continente, ricopra un ambito privilegiato dal punto di vista espressivo e divulgativo. La forma del racconto, con la sua costante ricerca del ritmo e della concisione narrativa, permette il raccordo con le tradizioni orali e con tutte le istanze filosofico-esistenziali contenute nelle esemplarità dei personaggi narrati. L'atto di raccontare conserva quella "funzione performativa"⁵⁹ da sempre esercitata dai *griot* africani nelle loro comunità di riferimento, che trasforma qualsiasi narrazione in scrittura militante, permettendo all'autore di incidere sulla cultura e sull'identità collettiva.

⁵⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, *Critica della ragione postcoloniale*, Meltemi, Roma, 2004

⁵⁹ Homi Bhabha, "DissemiNazione: tempo, narrativa e limiti della nazione moderna", in *Nazione e narrazione* (a cura di Id.), Meltemi, Roma, 1997, pp. 469-514

L'attitudine militante della letteratura africana è insita anche nella necessità di affermare la propria originalità, rispetto alla diffusione di un modello planetario che rischia di fagocitare l'intero sistema letterario in nome di una non meglio definita globalizzazione delle lettere. Questa attitudine rivendicativa è universalmente conosciuta perlopiù nella sua versione francofona, che fa capo al movimento letterario, culturale e politico, conosciuto col nome di *négritude*, ma ha avuto larga diffusione e affermazione anche nei Paesi Africani di lingua portoghese⁶⁰.

La decolonizzazione e i processi di indipendenza, come accennato, hanno solo spostato su altri piani la questione dell'affermazione identitaria. I popoli africani si trovano oggi a doversi confrontare con nuove forme di gerarchie interne, che ricalcano in ambito classista le vecchie stratificazioni razziali, oltre alle insidiose forme di penetrazione neocolonialiste con le quali le potenze mondiali tentano di assoggettare gli stati africani. A queste nuove forme di sopraffazione, meno evidenti e più subdole, fa da contraltare una letteratura che insiste sulla rappresentazione dell'individuo e sulla sua capacità di arricchire il mosaico delle identità nazionali.

Di questo mosaico entra a far parte anche quel territorio mozambicano che alcuni scrittori, quali - come vedremo - João Paulo Borges Coelho, si impegnano a descrivere minuziosamente, insistendo sulle caratteristiche dei luoghi e le peculiarità dei loro abitanti. Il Mozambico, infatti, è un paese che per motivi diversi è rimasto sconosciuto alla maggior parte dei suoi stessi abitanti, un destino purtroppo comune ad altri paesi che hanno conosciuto un passato coloniale, come, ad esempio, il Brasile, in cui, fatte salve le differenze della sua condizione storica rispetto a quella mozambicana, il legame tra geografia e letteratura ha costituito un fattore essenziale anche per la rappresentazione della nazione.⁶¹

⁶⁰ Pires Laranjeira, *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*, Afrontamento, Porto, 1995

⁶¹ (...) o nosso romance tem fome de espaço e uma ansia topográfica de apalpar o país. Talvez o seu ligado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certa regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Essa vocação ecológica se

Questa “progressiva conquista”, o forse dovremmo dire riconquista, del territorio, è diventata essenziale per poter raccontare la propria versione della storia. Quella mozambicana è una versione saldamente aggrappata alla memoria della tradizione orale, che si fa scrittura, lasciandosi consapevolmente contaminare dall’invenzione letteraria al fine di poter disegnare una nuova cartografia del Paese.

Quello della narrazione affine alla costruzione cartografica del territorio è un procedimento arcaico, risalente alle antiche scritture. Sul Monte Nebo “La divinità mostra a la terra da nord a sud, per Mosè è da destra a sinistra: come il rigo ebraico, che si legge in direzione opposta al nostro. Gli mostra la terra e anche gliela legge.”⁶²

Disegnare una mappa significa prima di qualsiasi altra cosa intraprendere un viaggio, nonostante l’idea moderna della visione dall’alto, ovvero non si tratta di costruire un oggetto statico, ma un percorso disegnato attraverso una successione di stazioni. In termini di costruzione dell’immaginario nazionale, potremmo classificarla come una mappa costruita a partire da eventi del passato che illuminano le rotte del futuro. L’origine della costruzione geografica risiede, infatti, proprio nella necessità di comprimere la dimensione dello spazio e del tempo in un’immagine, una dimensione come abbiamo vista mai statica, quasi sempre frutto di un’ “odissea” ⁶³, di un viaggio mai lineare, di confini che si allargano o spariscono a seconda delle circostanze storiche.

manifesta por uma conquista progressiva do território. António Candido, *Formação da literatura brasileira*. 2 vol. 8° ed., Itatiaia, Belo Horizonte, 1997, pag. 101

⁶² Erri De Luca – MATINO, Gennaro, *sottosopra – alture dell’antico e del nuovo testamento*, Mondadori, Milano, 2007, pag. 14

⁶³ Per Italo Calvino la costruzione geografica è una narrazione concepita in funzione di un itinerario, pertanto la carta geografica diventa uno strumento che racconta una storia: “La carta geografica (...) è un Odissea. In questo senso l’esempio più calzante è il codice azteco delle Peregrinazioni, che racconta attraverso figure umane e tracciati geometrici l’esodo di quel popolo. Italo Calvino, *Collezioni di Sabbia – Il Viandante nella Mappa*, Garzanti, Milano, 1984, pagg. 23 – 29

Eppure, la storia e le condizioni geopolitiche di un territorio possono anche trasformare la mappa-Odissea in una mappa-Iliade, un itinerario che fatica a dipanarsi, diventa circolare fino a restituire un'idea di accerchiamento, di territorio assediato. Questi contesti assediati producono a loro volta delle letterature claustrofobiche, ripiegate sulla ripetizione di modelli e concetti mutuati dall'assediate, che ritardano il processo storico necessario alla costruzione di un sistema letterario consolidato. L'ex-colonia diventa Nazione solo quando la narrazione diventa tradizione, quindi solo quando sarà finalmente in grado di racchiudere in "un'immagine lineare quale può darsi solo in un lungo rotolo"⁶⁴, passato e presente della propria storia nazionale.

La condizione di accerchiamento, intrinseca alla trasmissione verticale di cultura e valori da parte del colonizzatore, diventa inconciliabile con la necessità di continuità e linearità letteraria. I nuovi paradigmi letterari sono necessari alla costruzione della Nazione perché "è solo col progresso delle esplorazioni che l'inesplorato acquista diritto di cittadinanza"⁶⁵, ma vanno ripensati a partire dall'eredità coloniale, e non solo in contrapposizione ad essa, essendo quindi necessario, come diceva Oswald de Andrade, cannibalizzare la cultura del colonizzatore e poi metabolizzarla prima di riportarla nel passato.

Il territorio mozambicano rimanda un'immagine frammentata, antiche rivalità e tensioni identitarie sviscerano sul nascere qualsiasi proposito di unità nazionale, eppure quell'incontro di popoli, lingue, religioni e saperi che è il popolo mozambicano, con la sua eterogeneità che sembra rendere problematico il concetto di stato nazionale, costituisce una risorsa irrinunciabile per la costruzione dello stesso.

Uno degli aspetti più rilevanti della letteratura nazionale mozambicana è il suo radicato vincolo con la storia. Una relazione profonda, fondata sul riscatto dell'identità nazionale e sul progetto di (ri)disegnare la mappa nazionale attraverso

⁶⁴ CALVINO, *idem*

⁶⁵ CALVINO, *ibidem*

la ricostruzione delle molteplici identità presenti sul territorio. Un progetto in evidente contrasto con quanto legiferato e storicizzato dalla mano coloniale (dopo la conferenza di Berlino, infatti, il potere coloniale esercitato con la violenza delle armi ha lasciato posto per lunghi anni a quello costituito e garantito dalla legge, per sua natura più subdolo e duraturo).

L'interferenza del presupposto storico nella sfera letteraria consente agli scrittori di soffermarsi sull'evento narrato, ma anche di esaltare lo spazio geopolitico dell'intervento. Quest'attitudine è dettata dall'esigenza di riempimento, e per certi versi di svuotamento, di talune specificità della storia mozambicana; su tutte la permanenza di un anacronistico colonialismo, ma anche le lotte nazionaliste, l'indipendenza, il ciclo socialista e l'imperscrutabilità del presente.

Tutti i paesi africani, con l'inizio delle lotte di indipendenza, cominciate in Ghana nel 1952, assumono a modello di riferimento le letterature delle ex colonie spagnole e portoghesi, le quali nel XIX secolo possedevano già caratteristiche e specificità culturali distinte e ben definite. Gli autori latinoamericani, infatti, tentano il recupero delle loro origini attraverso tematiche nativiste e, d'altra parte, tutte le manifestazioni artistiche esprimono un carattere dichiaratamente militante, dai *murales* messicani al realismo magico, fino all'incorporazione dei modernismi europei del *Movimento Antropófago Brasileiro*. Anche il fine è più o meno lo stesso in tutti i paesi dell'area: rivendicare l'originalità di un prodotto artistico-letterario che ha smesso di assorbire passivamente tutto quanto arriva dall'Europa. Insomma siamo di fronte a una letteratura *engagé*, che guarda alla rivoluzione sociale e al rifiuto dell'egemonia culturale dettata dalle potenze coloniali e, come è facile supporre, riscuote un certo successo nei territori africani.⁶⁶

⁶⁶ Il transito della letteratura brasiliana in territorio mozambicano, ma anche negli altri contesti africani di lingua portoghese, è ulteriormente facilitato dalla prossimità linguistica che permette l'accesso ai testi senza necessità di traduzioni: "Nós, na escola, éramos obrigados a passar por um João de Deus, um Dinis, os clássicos de lá. Más chegados a uma certa altura, nós nos libertamos. (...) enveredávamos por uma literatura errada: Graciliano Ramos (...) Toda a nossa literatura passou a ser um reflexo da Literatura Brasileira, Então quando chegou o Jorge Amado, estávamos em casa."

In ogni modo, la letteratura mozambicana, intesa come produzione scritta, è un fenomeno piuttosto recente ed essenzialmente urbano, nato con l'affermazione e la diffusione della stampa durante gli ultimi cento anni di dominazione coloniale (fino agli anni '80 rimane l'unico mezzo di diffusione delle opere scritte da autori mozambicani). La dissidenza intellettuale non a caso nasce e si forma nella capitale, intorno a un gruppo di *assimilados*⁶⁷ che, attraverso attività associative e giornalistiche⁶⁸, denunciano tutte le arbitrarietà e le ingiustizie generate del sistema coloniale. Le rivendicazioni vanno dal diritto alla cittadinanza per la maggioranza analfabeta e marginalizzata all'urgenza di migliorare le degradanti condizioni di sfruttamento in cui versano i lavoratori mozambicani. Figure di rilievo di queste prime forme di opposizione al regime sono i fratelli José e João Albasini⁶⁹, divulgatori di un nativismo militante e fondatori dei due principali quotidiani nazionali: *O Africano* e *O Brado Africano*.

L'urbanizzazione introduce una nuova organizzazione dello spazio geografico e sociale e tale condizione favorisce la diffusione di una letteratura mozambicana in lingua portoghese che presenta un universo semiotico radicalmente diverso da quello dell'Africa precoloniale, legato a una visione prevalentemente ruralista. Questa nuova coscienza letteraria, essenzialmente nazionalista, si distacca progressivamente dall'immaginario coloniale e comincia a interessarsi al modernismo portoghese e soprattutto alle sue varianti brasiliane, in particolar modo la *literatura nordestina*. Fonseca de Amaral, Noémia de Sousa, José Craveirinha, Rui Knopfli, Rui Nogar, sono solo alcuni dei nomi di questa nuova generazione di

Rita Chaves, Entrevista a José Craveirinha, Angola e Moçambique -Experiência e Territórios Literários - , São Paulo, Ateliê Editorial, 2005, p. 226

⁶⁷ Il nome prende origine dalla legge conosciuta come *Portaria do Assimilado*, una legge d'eccezione promulgata nel gennaio del 1917, attraverso la quale si garantiva la cittadinanza a neri e meticci, condizionandola a un meccanismo di assimilazione culturale. Saranno proprio gli *assimilados*, paradossalmente, a costituire il nucleo fondamentale di una rivoluzione che investirà il campo politico, ma anche quello sociale e culturale.

⁶⁸ Nasce in questo periodo il GALM (*Grémio Africano de Lourenço Marques*) movimento associativo che opera principalmente nella capitale; nonché i giornali: *O Africano* (1908) e *O Brado Africano* (1918).

⁶⁹ João Albasini, di padre portoghese e madre mozambicana, scrive *O Livro da Dor*, opera prima che presenta uno stile romantico di carattere autobiografico.

autori che rivendica, attraverso lo strumento letterario, l'esigenza di sovvertire l'ordine sociale esistente.

La letteratura brasiliana entra così, quasi naturalmente, nell'immaginario degli scrittori mozambicani, riempiendo il vuoto lasciato da quella portoghese, naturalmente associata all'oppressione esercitata dalla metropoli. Il rancore aveva origini profonde, non si trattava tanto della possibile coesistenza con i valori dell'occidente, quanto dell'adesione imposta, ma anche ingenua, a una visione del mondo individuata come unica responsabile della scomparsa delle radici africane.

Quando scoppia la lotta armata, nel 1964, tutti i sentimenti di rivolta, la voglia di indipendenza e le utopie, confluiscono fragorosamente nell'espressione artistica e letteraria. Il fervore rivoluzionario e l'anelito independentista contaminano le arti e la letteratura, con una massiccia capacità di diffusione dei testi letterari attuata attraverso la stampa.

Con la conquista dell'indipendenza il potere politico legittima la nascita dello Stato, all'interno di un quadro istituzionale dominato dalla Frelimo. Contestualmente, si fa strada l'esigenza di un'istituzione letteraria che faccia della costruzione della nazione la sua preoccupazione principale. In questo contesto, lo scrittore è elevato a simbolo nazionale, al pari di qualsiasi altro simbolo in grado di rappresentare l'amor patrio, pertanto, il suo valore letterario è proporzionale al vigore rivoluzionario contenuto nella sua opera.

Attivismo, impegno politico e intervento attivo, più che le preoccupazioni estetiche, diventano il fondamento del nuovo canone letterario mozambicano, favorendo la nascita di una letteratura post-coloniale caratterizzata prevalentemente da un forte sentimento di contrapposizione e dall'urgenza di dover rompere con il suo passato coloniale. La prima narrativa dei tempi moderni è infatti una narrativa di opposizione, la cosiddetta *literatura de combate*⁷⁰, incentrata sulla denuncia degli

⁷⁰ Sarebbe più esatto dire *poesia política e de combate*, in quanto si tratta di un movimento poetico e ideologico i cui componenti, tra i quali Marcelino dos Santos, Rui Nogar e Orlando Mendes, erano quasi tutti militanti della Frelimo. La preoccupazione principale di questo movimento letterario era il messaggio politico e talvolta partitico contenuto nelle opere, ma dal punto di vista innovativo si rivelarono piuttosto sterili (tranne rare eccezioni come nel caso di Rui Nogar con alcune belle poesie di carattere intimista, raccolte nel libro pubblicato nel 1982, *Silêncio escancarado*).

orrori del colonialismo e sulla preoccupazione di elaborare un progetto nazionale che coincidesse, almeno inizialmente, con il progetto politico della Frelimo⁷¹.

La prima rappresentazione simbolica della nazione risale proprio a questo periodo storico e sarà tracciata dalla marcia trionfale messa in atto da Samora Machel *do Rovuma a Maputo*⁷². La costruzione dell'uomo nuovo mozambicano parte dal popolo, ma moltissime espressioni di quello stesso popolo rimangono senza voce, perché il Mozambico post-indipendenza sceglie il portoghese come lingua rappresentativa della nuova identità geopolitica e culturale.

Generalmente sono le *élite* a inventare le sembianze delle nazioni appena sorte e solo successivamente il popolo è coinvolto in un progetto che corrisponde, in linea di massima, alle aspettative delle masse. Il Mozambico in quanto nazione moderna, non sfugge alla regola: esiste prima di tutto come comunità immaginata dalla sua élite. Allo stesso modo, in un Paese dove solo il 10% della popolazione possiede una certa familiarità con la lingua portoghese, quest'ultima viene assunta come lingua principale della produzione letteraria nazionale. Quella portoghese comunque, per quanto non in grado di rappresentare l'intero paese, era l'unica lingua che potesse aspirare a svolgere un ruolo di relativa stabilizzazione politica, in un contesto ad alta diversità linguistica ed etnica in cui nessun altro idioma autoctono risultava percentualmente egemonico. Resta da capire fino a che punto questo veicolo (ma potremmo anche chiamarlo "vincolo") espressivo sia strumento di inclusione piuttosto che di esclusione.

Tutte le voci di quelle culture veicolate dall'oralità, dalla narrativa orale alla danza passando per i costumi regionali, lasciano sicuramente delle tracce visibili, e leggibili, nei testi scritti, ma sono inesorabilmente condannate a perdere la loro carica espressiva e la loro valenza originaria. Questa consapevolezza induce gli

⁷¹ Acronimo di *Frente de Libertação de Moçambique* (Fronte di Liberazione del Mozambico), movimento politico nato ufficialmente il 25 giugno del 1962, con l'obiettivo di lottare per l'indipendenza del Mozambico. In seguito si istituzionalizza e diventa un partito politico, tuttora stabilmente alla guida del Paese.

⁷² Il primo presidente del Mozambico, Samora Machel, tenne una serie di comizi percorrendo il paese dalle sponde del Rovuma fino a quelle del Maputo, i due fiumi che segnano i confini del Mozambico da nord a sud.

scrittori mozambicani a non abbassare la guardia e a continuare l'opera di liberazione cominciata con la *literatura de combate* con il riscatto delle minoranze culturali e linguistiche del Paese. È necessario fertilizzare il nuovo immaginario letterario includendo tutte le voci, gli autori, i temi, che sono presenti sul panorama espressivo mozambicano: è questa l'unica strada che può condurre alla nascita di dialogo culturale che tenta di mediare tra il territorio urbano e quello rurale, l'arcaico e il moderno, l'innovazione e la tradizione.

Verso la fine degli anni '80 la letteratura mozambicana vive un periodo particolarmente fecondo, vuoi per il numero di nuovi autori che si affacciano all'orizzonte narrativo, vuoi per la qualità e la quantità di opere prodotte. Scrittori come Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Paulina Chiziane, Lília Momplé, Nelson Saute e molti altri, si fanno interpreti dei tragici avvenimenti legati alla guerra civile⁷³, ma anche di tematiche legate al quotidiano come la condizione femminile e le estreme condizioni di povertà in cui è costretto a vivere l'intero popolo mozambicano.

Il Mozambico è un territorio dominato da una natura esplosiva e incontrollabile: cataclismi ciclici e devastanti, inondazioni, siccità, terremoti, maremoti, etc. Gli stravolgimenti prodotti dal comportamento umano si avvicendano con la stessa repentinità e violenza, basti pensare alla devastazione del territorio e la disintegrazione del sentimento unitario, prodotti dalla sanguinosa guerra civile che hanno funestato la storia della neonata nazione. A tutto questo bisogna aggiungere, inoltre, l'esuberanza di un quotidiano fatto di luoghi mistici, tradizioni, canti e danze rituali, che mantengono sempre viva e costante la relazione con un mondo abitato da avi e altre presenze ultraterrene. Per lo scrittore mozambicano è quasi impossibile lasciar fuori dalla narrazione tutta questa vitalità e raccontare il paese significa sempre di più mostrare le difficoltà del presente ma

⁷³ La guerra civile mozambicana, conosciuta anche come *guerra dos 16 anos* o *guerra sem nome*, cominciò nel 1976 e terminò il 4 ottobre del 1992, con la firma degli Accordi di Pace avvenuta a Roma, grazie all'intermediazione diplomatica italiana della Comunità di Sant'Egidio e delle Nazioni Unite. Da una parte l'esercito governativo mozambicano istituito dalla Frelimo, che era uscita regolarmente vincitrice dalla consultazione elettorale, dall'altra un esercito di liberazione anti-comunista detto Renamo, costituito e finanziato da Sudafrica e Rhodesia, e più indirettamente anche dagli Stati Uniti d'America.

anche il necessario fatalismo dell'individuo e l'interferenza del soprannaturale nelle pratiche quotidiane.

Nel contesto africano la relazione tra artista e comunità è sempre molto stretta, lo scrittore è protagonista attivo del cambiamento ma allo stesso tempo la sua narrativa è notevolmente influenzata da quanto avviene all'interno del paese. Con gli accordi di pace del 1992 comincia un periodo di nuove prospettive politiche ed economiche, favorite dalla rinnovata possibilità di rilanciare il mercato interno di un paese dove gli spostamenti, anche verso un territorio limitrofo, potevano essere letali. Secondo lo scrittore Nelson Saute, però, questo periodo coincide con una crisi morale e di valori di portata epocale, un *cinzeNtismo*⁷⁴, nel senso di grigiore, che la letteratura, come detto interprete e succube di ogni cambiamento, non perde occasione di raccontare. Quello uscito dalle due guerre che si sono susseguite, praticamente, senza soluzione di continuità, è un paese ridotto a pezzi, lo sfacelo politico ed economico riversa nel conflitto sociale le tensioni irrisolte del recente periodo bellico.

Eppure il ritratto che viene dall'insieme di opere pubblicate da queste nuove schiere di scrittori mozambicani che vanno ad aggiungersi alla folta schiera di scrittori che hanno partecipato al rinnovamento letterario del paese, tra cui il già citato Nelson Saute, Paulina Chiziane, Ungulani ba ka Khosa, Mia Couto e tanti altri ancora già apparsi sullo scenario nazionale negli anni '80, ma affermatasi definitivamente solo negli anni '90, rimandano un'immagine tutt'altro che deprimente. I racconti degli scrittori mozambicani sono la testimonianza letteraria di quella incontenibile vitalità già accennata e che riguarda in qualche modo un po' tutta la "periferia" africana. Un fermento e una vena discorsiva fatta di personaggi, paesaggi, storie, a volte crudelmente realistiche altre assurde e visionarie, che finiscono per disorientare il lettore non avvezzo. Quello che ne scaturisce è un caleidoscopio di immagini e voci, che si predispongono ai lati della storia, non per sostituirla ma per integrarla e renderla polifonica.

⁷⁴ Termine usato da Nelson Saute e riferito al periodo di decadenza morale successivo agli accordi di Pace di Roma

2. La tradizione della *estória*: il racconto si africanizza

2.1. Uno sguardo infantile: Luís Bernardo Honwana

Il paradigma del rinnovamento epocale avvenuto nella letteratura mozambicana è rappresentato dalla raccolta di racconti *Nós Matamos o Cão Tinboso* scritto da Luís Bernardo Honwana nel 1964. Il libro è considerato un classico nel panorama letterario mozambicano ed è contemplato nei programmi didattici del sistema scolastico nazionale, rappresentando la prima opera di letteratura africana in lingua portoghese ad essere stata tradotta e divulgata all'estero⁷⁵. Il testo di Honwana è allo stesso tempo crudele e innocente, come solo sa esserlo l'immaginario infantile, uno sguardo ingenuo sugli ultimi anni di colonialismo portoghese che amplia la dimensione tragica delle fratture che si profilano all'orizzonte.

I racconti sfiorano il senso della Storia senza mai arrivare a carpirlo del tutto, una macrostoria che prende vita da frammenti di storie indipendenti, portatrici di una propria specificità dialogica e testuale. Il caleidoscopio di immagini che ne scaturisce sembra sottoscrivere l'incapacità di scrivere il grande romanzo africano, se non l'inadeguatezza di questo genere letterario rispetto alle forme narrative delle oralità e al complesso universo culturale racchiuso in esse.

La condizione collettiva del colonizzato si delinea racconto dopo racconto, fino a trasformare la narrazione in un specie di biografia del popolo mozambicano. La graduale evoluzione tra i vari stadi di comprensione dei racconti, produce un'armonizzazione delle parti e consegna al lettore l'idea di una narrativa unica che,

⁷⁵ *We Killed Mangy Dog & Ater Moçambique Atoeis* (1969), inclusa nella collezione *Africana Eritreus Series*. In Italia pubblicato col titolo *Abbiamo ammazzato il cane rognoso*, a cura di Roberto Francavilla, trad. Sara Favilla ed. Gorée, Monticiano (SI), 2008.

in ogni modo, non c'è e non vuole esserci⁷⁶, perché *Nós matamos o cão tinhoso* certifica una maniera di vedere e raccontare il mondo attraverso piccole storie, altrimenti dette *estórias*.

La voce narrante, ora testimone ora attore principale degli avvenimenti narrati, riempie la narrativa con elementi descrittivi che sembrano volersi sostituire alla parola. L'ambiente si tramuta in paesaggio sociale ed estetico trasformando i racconti in una serie di prospettive sullo stesso tema: il degrado economico e sociale prodotti dal tardo colonialismo. La denuncia, a sua volta, diventa la preoccupazione principale e permane sullo sfondo di ogni singolo racconto.

O Cão Tinhoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer.

In quegli occhi azzurri e lacrimevoli alcuni identificano il colonialista, e la decadenza fisica e morale del suo mondo, altri *o assimilado*, e il suo irrimediabile spaesamento umano e sociale, le interpretazioni si sprecano ma l'autore sembra non attribuire molta importanza a questo aspetto. Quello che conta è la storia in sé, la *estória* di un cane rognoso che vive una vita di abbandono e solitudine, discriminato anche dai suoi simili e un destino segnato dalla sua condizione di marginalizzato; la sua, flebile, speranza di sopravvivenza è legata agli unici due amici che possiede, essi stessi deboli e incapaci di difenderlo.

Então, atiras ou não?

Comecei a puxar o gatilho devagar para ter tempo de dizer tudo ao Cão –Tinhoso

«Eu não tenho outro remedio, Cão-Tinhoso, eu tenho de atirar....Eu estou cheio de medo,

⁷⁶ Maria Alzira Seixo, "[Recensão crítica a 'Nós Matámos o Cão-Tinhoso', de Luís Bernardo Honwana]" / Maria Alzira Seixo. In: *Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas*, n.º 16, Nov. 1973, p. 81-82.

desculpa, Cão-Tinhoso....»⁷⁷

Si fa strada tra le parole del ragazzino una consapevolezza tragica che diventa monito e coscienza storica: si può arrivare a uccidere anche chi amiamo; che è poi la capacità di tradire nascosta in ognuno.

In alcuni racconti si fa strada una denuncia sociale più esplicita e pertinente, allora l'autore abbandona lo sguardo ingenuo del bambino per soffermarsi sul mondo degli adulti. È il caso di *Dina*, una storia di degrado e sopraffazione che si consuma nella *machamba*⁷⁸ dove lavora Madala, un vecchio negro *contratado*⁷⁹, così assuefatto alla sua condizione di abbruttimento da non riuscire nemmeno più a immaginare un'esistenza diversa da quella “Não ousou endireitar-se mais porque sabia que apenas deveria largar o trabalho quando ouvisse a ordem traduzida num berro”.⁸⁰

Un giorno il *capataz*⁸¹ bianco costringe Maria, la figlia di Madala, ad un rapporto sessuale di fronte a tutti i lavoratori, incluso il padre. Un anelito di rivolta percorre il campo, i lavoratori incitano il vecchio alla ribellione, ma Madala è incapace di qualsiasi iniziativa. A un certo punto il vecchio lavorante accetta di bere dalla bottiglia di vino che gli viene offerta a compensazione dell'offesa ricevuta. Il gesto di sottomissione riporta la rassegnazione nel campo e suggella, insieme al racconto, qualsiasi speranza di cambiamento.

⁷⁷ Honwana, Op. Cit. Pag. 37

⁷⁸ Piantagione

⁷⁹ Con l'abolizione della schiavitù decretata nel 1836, viene introdotta la figura del *contratado*. Si tratta di un cambiamento solo apparente, utile a mascherare una nuova forma di schiavitù e a tenere a bada l'opinione pubblica mondiale. Per gli schiavi, ora denominati *contratados*, non cambia assolutamente niente, sono sempre costretti a lavorare per i grandi proprietari terrieri in condizioni inumane e di estremo sfruttamento.

⁸⁰ Bernardo Luís Honwana, *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, Afrontamento, Porto, 2000, p. 57

⁸¹ Colui che si occupava di controllare il lavoro del gruppo di lavoranti africani, generalmente con metodi violenti e completamente arbitrari.

Madala bebeu de uma única vez, deixando que uma boa parte lhe molhasse as barbas e lhe escorresse pelo pescoço. Depois devolveu a garrafa vazia ao capataz.

— Filhos da puta! P'ro tabalho, já disse!...

As estacas oscilaram, fraquejando.

O silêncio era de derrota.

Non l'atto in sé bensì il silenzio, l'incapacità non solo di reagire ma finanche di parlare davanti all'oltraggio, denunciano l'estremo livello di degrado e subordinazione che imperava nei luoghi di lavoro.

Il settimo e ultimo racconto si intitola *Nhinguítimo*, il nome di un dio impietoso che rappresenta il vento del sud e l'allegoria di una minaccia (o di una rivolta?). La storia si svolge in una comunità rurale dove i proventi del raccolto annuale, unico mezzo di sopravvivenza, costituiscono il principale argomento di conversazione delle persone (d'altro canto l'agricoltura ancor oggi è la principale, se non unica, risorsa del paese). La minaccia di una imminente espropriazione dei terreni da parte del padrone porta la comunità a doversi confrontare con scelte inedite: la ribellione o la perdita della terra.

Massinga não podemos fazer nada....Eles levam-nos as terras e nós temos de não dizer nada⁸²

Non si può parlare di questione agraria perché siamo lontani dai significati e dalle rivendicazioni che questa parola racchiude altrove, ma l'invito alla lotta disseminato nei dialoghi comincia a diventare sempre più incalzante col progredire della narrazione:

⁸² Honwana, op. Cit. pag. 135

”A terra do Goana era boa que se fartava [...] O estrondo enorme do primeiro trovão esmagou o riso de Virgula Oito. Rugindo o vento trouxe uma nuvem de poeira que envolveu os homens [...] É o *nbinguitimo!*... [...] “Nessa noite juro que senti raiva⁸³”

Il *nbinguitinbo* spazza rabbiosamente l’orizzonte, come l’ondata di ribellione che comincia a serpeggiare nel paese e che a breve porterà alla guerra di indipendenza, terminata il 25 giugno del 1975 con la vittoria del Fronte di Liberazione del Mozambico.

Caramba, como é que é possível haver tipo como eu?

Enquanto eu matava rolas jogava ao sete-e-meio aconteciam uma data de coisas e eu nem me impressionava!. Nada ficava na mesma, fazia que não era comigo...

— Marta! — chamei. A rapariga veio a corre.

Pôça, aquilo tinha que mudar!....

⁸³ Honwana, op. Cit pp. 130-138

2.2. Uno sguardo al femminile: Paulina Chiziane – Lília Momplé

Alcuni autori mozambicani si sono soffermati con le loro *estórias* sulla condizione di ulteriore sfruttamento e subordinazione vissuta dalla donna africana, rispetto al resto della popolazione maschile.

Tra questi spicca il nome della scrittrice Paulina Chiziane, la prima donna mozambicana a pubblicare nel 1990 un romanzo, *Balada de Amor ao Vento*, a cui sono seguiti *Ventos do Apocalipse* (1991) *O Sétimo Juramento* (2000) e *O Alegre Canto da Perdiz* (2006). Paulina riserva uno sguardo alla condizione femminile, un punto di vista particolarmente contundente, proprio per la sua equidistanza da qualsiasi parametro e inquadramento convenzionalmente riconosciuto. Quello di Paulina è uno sguardo dall'interno, distante dai linguaggi e dalle rivendicazioni femministe di taglio occidentale, ma per niente accondiscendente nei riguardi della mentalità arcaica e maschilista del suo paese, dove spesso non è neanche permesso di parlare di certi argomenti.

L'autrice, nata e cresciuta in una zona rurale del nord del paese, figlia di genitori neri non *assimilados*, utilizza una scrittura dialogante e plurivocale per riportare al centro della narrativa quella campagna remota che così poco spazio trova nella nuova letteratura mozambicana. Il suo è un impasto linguistico che parte dal portoghese, appreso solo in età scolare, senza disdegnare l'uso di termini e espressioni mutuati da altre lingue minori, soprattutto *chope* e il *ronga*⁸⁴. Considerazioni filosofiche, riti magici dei suoi luoghi d'origine, si alternano alla condanna dura ed esplicita della nuova classe dirigente, che sembra riproporre le stesse dinamiche di sfruttamento e discriminazione apprese dal colonizzatore. I

⁸⁴ La lingua *chope* o *XiChope*, parlata dal popolo *chope*, è una lingua *bantu*, tra le più diffuse nelle provincie di Gaza e Inhambane, ed è quella che Paulina apprende in famiglia. La lingua *ronga*, anch'essa una lingua *bantu*, diffusa in tutta l'Africa meridionale ed è la prima lingua parlata nella provincia di Maputo.

racconti di Paulina partono spesso da esperienze vissute in prima persona o da persone a lei vicine, e diventano particolarmente corrosive della diffusa mentalità maschilista quando trattano di storie donne.

È il caso del racconto di Maria, una donna che confessa la sua storia di solitudine e disperazione, costringendo le sue compagne di conversazione a fare i conti con una realtà diversa da quella mediata dalle notizie lette sui giornali. L'episodio riportato sul quotidiano narra dell'abbandono di due bambini da parte della madre, cacciata di casa dal marito, la quale riscuote una condanna unanime e senza riserve da parte del gruppo di amiche.

La voce di Maria irrompe in maniera inaspettata sulla scena e costringe a una diversa lettura di un episodio per niente raro nella società mozambicana, ma stavolta i canoni di ragionamento sono completamente sovvertiti

A culpa cabe às mães mas é de toda a sociedade — sentenciou a mulher⁸⁵

Maria narra di come fu cacciata di casa da suo padre, dopo che era nata la figlia avuta dall'uomo della sua, nel frattempo partito in cerca di miglior fortuna. L'inseguimento fino in Sudafrica, la caparbia della ricerca, lo scivolamento nella disperazione più cupa che la spinge a desiderare che la figlia non fosse mai nata *Ventre meu, abre-te quero devolver este ser à sua origem*⁸⁶. L'alcool cementa la complicità del gruppo di amiche e permette alla lingua di sciogliersi, come in un canto che fa da sottofondo allo *strip-tease* di segreti nascosti e sedimentati nel profondo della memoria, Maria racconta la progressiva discesa negli inferi, la prostituzione, l'abbruttimento fisico e morale, fino alla pianificazione dell'abbandono o peggio assassinio della bambina.

⁸⁵ Paulina Chiziane, in *As Mãos dos Pretos — Antologia do conto moçambicano* — a cura di Nelson Saute, 3° ed., Dom Quixote, Lisboa, 2007, pag. 362

⁸⁶ Chiziane, 2007, pag. 364

E tu bailas, Maria, o *strep-tease* das batucadas da tua amargura, que a embriaguez revolveu-te a língua. Desatas o lenço e a capulana. Da blusa já levantada, espreitam os seios surrados de mil beijos, desfraldas as cortinas dos teus segredos, és indecente, Maria!⁸⁷

Il testo di Chiziane dialoga apertamente con la poesia di Craveirinha:

Com música e jogo de luzes como nos circos desabotoa-te lentamente [...] Felismina vais evoluindo cada vez mais nua, vais evoluindo com música e tudo, vais evoluindo de mamana mal vestida em bem despida artista de strip-tease⁸⁸

Come la bella spogliarellista, Felismina, descritta da Craveirinha, Maria man mano che “si denuda” ipnotizza gli astanti, tra i quali sua figlia che nel frattempo si è avvicinata per ascoltare, le sue parole, il suo dolore, scarnificano la condizione della donna mozambicana, sgretolando parametri di giudizio convenzionalmente accetti e condivisi.

Bailas, Maria, agora completamente desnuda. As tuas curvas são ardentes, confirmam os homens, mas as tatuagens que exhibes são as mais secretas e as mais sgradas do teu mundo.⁸⁹

Il dialogo a distanza con José Craveirinha non è casuale, poiché il maggiore poeta mozambicano ha scritto racconti belli e feroci sulla condizione della donna mozambicana. Quelli di Craveirinha sono testi brevi, costruiti con ritmo poetico e facendo largo uso di termini mutuati dal gergo parlato nei sobborghi di Maputo. Come immagini di un album fotografico, i racconti scorrono, alternando presenze che diventano subito familiari ad assenze che pesano come spazi vuoti in un album di famiglia.

Soffermiamoci, ad esempio, sul volto sorridente di *Hamina* la più bella di tutte le prostitute della rua Araujo:

⁸⁷ Chiziane, 2007, pag. 364

⁸⁸ José Craveirinha, in *pão nosso de cada noite*, Ricardo Rangel, Marimbique, Maputo, 2004, pag. 5

⁸⁹ Chiziane, op. Cit. Saute, 2007, p. 366

Toda a gente sabia que a Hamina era rainha de primeira, gato-bravo, dançarina de primeira [...] Hamina *come here* — Hamina anda cá — , buia aleno, Hamina, *venes ici* e uma gaargalhada fería os timpanos da noite: — Ah!ah!ah! e os olhos de gato-bravo de Hamina relampejavam no algodão espesso dos cigarros de todas marcas.⁹⁰

Oggi come ieri nessun peccato oltre l'equatore, oggi come allora lo straniero prende quello che vuole, terre, donne e bestie, non fa differenza, tutto è alla sua portata. Il peccato sotto l'equatore continua a non esistere anche se la parafrasi si è africanizzata, la colpa non riguarda più neanche l'oppresso perché il principio che regola la mancanza si è appiattito confondendo alienazione e redenzione: se la condanna è impossibile, ciò accade perché lo è anche la salvezza.

La bella prostituta una notte non appare “Hamina ficou escondida na ausência”, decide di suicidarsi rimanendo distesa su quel letto che era “Cama de dormir; cama de serviço; cama de não levantar mais. Cama de Hamina grevar para sempre.”

Il racconto di *Mamana Fanisse*, invece, rispecchia una condizione comune a migliaia di donne mozambicane, costrette a vivere una quotidianità ai limiti della sopravvivenza, conseguenza di un esodo di massa di tutta la forza lavoro maschile verso le miniere sudafricane. Le condizioni di lavoro in cui vivono i lavoratori mozambicani nelle miniere sudafricane sono di estrema marginalità, la maggior parte di loro si ammala di AIDS (le miniere sono piene di prostitute, in realtà donne disperate che si vendono per pochissimo e senza nessun tipo di precauzione) e nei rari momenti in cui ritornano a casa contagiano le loro mogli. Le donne mozambicane, mentre i loro uomini sono via, devono provvedere alla sopravvivenza propria e dei propri figli, compensando le misere rimesse dei mariti con quel poco che offrono gli scarsi prodotti di una terra arida di frutti.

⁹⁰ CRAVEIRINHA, op. Cit., Saute, 2007, pag. 61

Mamana Fanisse un giorno riceve la notizia della morte del marito, per un incidente in miniera, mentre si sta recando al mercato a vendere *milho e m'boa*, misero frutto del suo raccolto quotidiano. Quando riceve la notizia capisce subito che nel suo destino c'è la prostituzione come unica via d'uscita da una morte di stenti per lei e per i suoi figli.

Il racconto di *Mamana Fanisse* termina con un ritorno alla tradizione, che vuole essere uno sguardo sul mondo dell'infanzia e dell'oralità. Nel rito comunitario di visi che si riuniscono nel buio per ascoltare una nuova storia, il coro di voci delinea i contorni di un passato che, come un ventre materno, non offre risposte ma solo accoglienza e rifugio dagli orrori della realtà:

Matolo morreu na mina e Mamana deixou chicomo e está na vida. Cama velha é sua machamba agora. Às vezes ainda canta as cantigas fatalistas da raça, mas os vultos chegam cosidos com o escuro, as sombras juntam-se e a vida segue. (...) Cocuana Sambeca já tem mais uma história para contar aos seus netos, as mãos estendidas para o lume duma fogueira de capim seco: Karingana – ua Karingana? E as vozes à volta respondendo: Karingana.⁹¹

Altra scrittrice mozambicana che si afferma negli anni '90 è Lília Momplé, un'autrice che rispetto agli autori sin qui menzionati si distingue per l'aspetto erosivo, più che contundente, della sua denuncia. Lília insiste sull'importanza della memoria per la comprensione di un presente ancora segnato dalle conseguenze dell'esperienza coloniale e della recente guerra civile. La scrittrice evidenzia uno stile realistico e descrittivo che non fa nessuna concessione all'eredità orale e i suoi racconti, infatti, sono costruiti come una successione di informazioni che situano, progressivamente, il lettore nella storia recente del Mozambico. La sua denuncia procede sempre in maniera subliminale, quasi sussurrata, accompagnando il lettore in un viaggio nell'orrore attraverso un procedimento che si sofferma, in maniera quasi maniacale, su oggetti e dettagli che narrano gli episodi di cui sono stati testimoni.

⁹¹ José Craveirinha, *Mamana Fanisse* in *As Mãos dos Pretos - Antologia do Conto Moçambicano* - Nelson Saúte (orgz.), Dom Quixote, Lisboa, 2007, p. 71

Lília pubblica tre raccolte di racconti: *Ninguém matou Subura*; *Os olhos da cobra verde*; *Neighbours*; caratteristica comune di tutti e tre i volumi è l'accento che la scrittrice pone su episodi minori, quasi sconosciuti alla Storia, ma che hanno segnato in maniera indelebile la coscienza collettiva del popolo mozambicano. La sua raccolta di racconti più famosa, *Neighbours*, rimanda già nel titolo al ruolo nefasto ricoperto dal vicino Sudafrica nel conflitto che ha visto fronteggiarsi per sedici anni, in una sanguinosa guerra senza nome, gli eserciti della Renamo⁹² e della Frelimo.

Le peggiori atrocità emergono dal passato per congiungersi a un presente fatto di violenza, corruzione, fame e fatalismo, come a voler suggerire la naturale connessione tra causa e effetto, senza mai dichiararlo apertamente. La descrizione dell'orrore non si abbandona mai all'enfasi narrativa, anzi, sia nel tono che nella struttura, ricorda piuttosto una lista della spesa:

A casa de Leia e Januário já não é mais a casa de Leia e Januário. Leia morreu. Januário morreu. (...) Agora já não está ninguém em casa da Leia e Januário (...) ficaram apenas os modestos móveis de fórmica e de madeira barata, comprados em segunda mão, e ainda o recanto de violetas e a linda esteira da Mecuti que, indiferente à tragédia que se abateu sobre a casa, continuam a dar ao ambiente a única nota de frescura. (...) A casa de Mena e Dupont já não é mais a casa de Dupont. Dupont morreu⁹³.

Ancora più perturbante è la fredda descrizione della successione di eventi descritta in *Ninguém matou Subura*. La piccolo Suhura, un'adolescente la cui verginità è stata venduta, a sua insaputa, a un vecchio colono bianco, si avvia senza nessuna possibilità di salvezza all'incontro con il suo destino. Lo stupro è organizzato con la complicità di quattro adulti, ognuno con un ruolo ben preciso, dal consumatore,

⁹² Acronimo di *Resistência Nacional Moçambicana*, è il movimento armato sovvenzionato da Rhodesia, Africa del Sud e Stati Uniti, per contrastare l'esercito della Frelimo e la minaccia dell'espansione socialista nel continente africano che questo partito rappresentava. L'adesione di parte della popolazione mozambicana, trasforma l'aggressione esterna in conflitto interno, una contrapposizione che in 16 anni lascerà il paese in condizioni disastrose.

⁹³ MOMPLÉ, *ibidem*, p. 102

all'intermediario, passando per l'affittacamere, tutti hanno un ruolo attivo nella vicenda, eccetto la nonna incapace però di opporsi alla richiesta.

L'unica inconsapevole è la vittima predestinata, la piccola Suhura orfana di entrambi i genitori, così rinchiusa nel suo mondo adolescenziale che arriva a sorridere davanti all'insana violenza del signore bianco e alla sua incapacità di avere ragione della sua resistenza.

Vence o mais forte. Com o quimão rasgado e as capulanas espalhadas pelo chão, Suhura é arrastada para a cama. Ela, porem, não deixa de resistir (...) o homem e a rapariga encaram-se de frente e a ironia que brilha nos olhos de Suhura lembram ao senhor administrador um outro olhar, o inquietante olhar da sua filha Manuela. Então a raiva que o sufoca atinge o auge. Já não sabe se quer possuir o matar essa negrinha que ousa resistir a sua vontade.⁹⁴

La bambina priva di vita è restituita alla nonna come un giocattolo rotto. La donna è sconvolta ma la sua atavica condizione di sottomessa non conosce parole di rivolta, soltanto un lamento che non arriva a trasformarsi in invettiva

- Mataram a minha neta! Mataram a minha Suhura! Porque fizeram isso, se ela foi, coitada!

Imperturbável o sipaio entra na palhota com Suhura nos braços (...) Coloca então a rapariga numa das quintana. Depois, voltando-se para a avó, e apertando-lhe um braço com firmeza, diz-lhe muito pausadamente:

- Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?!

- A avó compreende muito bem.⁹⁵

⁹⁴ MOMPLÉ, Lília, *Ninguém Matou Suhura*, associação dos escritores moçambicanos, Maputo, 2004 (II edição), p. 86

⁹⁵ *Idem*, p. 87

Il silenzio che avvolge il finale del racconto è l'unica denuncia possibile; un'immagine muta, indelebile, ritratto di un passato che non ha ragione di gridare per farsi memoria e testimonianza.

I resti della convivenza secolare con le pratiche colonialiste hanno lasciato segni indelebili nella società mozambicana e ci vorrà del tempo prima **che** il sentimento di subalternità si tramuti in qualcosa di diverso dal sentimento di rivalsa. Solo una riconciliazione con la storia coloniale, espressa in tutti gli ambiti, da quello culturale a quello culturale, potrà gettare finalmente le basi per una vera costruzione identitaria del popolo mozambicano.

La problematica relazionale è molto più vasta e complessa del rapporto binario bianco/negro - oppresso/oppressore – colonizzato/colonizzatore, i segni della separazione sono scritti nella straordinaria molteplicità etnica del paese e nella reiterazione di modelli mutuati dal colono bianco. Trasformare le infinite diversità del popolo mozambicano in infinite possibilità e patrimonio condiviso è un passaggio inderogabile. Questo confuso sentimento di unità nazionale stenta a rientrare nella parola Patria, la cui costruzione rimane il principale obiettivo di tutta la letteratura mozambicana contemporanea.

Filha de indianos mestiços, Fauzia pertence àquele número de moçambicanos que foram apanhados desprevenidos pela independência do país. Perfeitamente adaptada à sua condição de colonizada com algum privilégio, a ideia de Pátria é demasiado ampla para encontrar eco no seu horizonte estreito, donde só cabe o pequeno círculo de familiares e amigos⁹⁶

⁹⁶ MOMPLÉ, Lília, *Neighbours*, Associação dos Escritores Moçambicanos – Coleção Karingana, Maputo, 1995, p. 30.

3. *A Moçambicanidade*: ricerca identitaria e progetto letterario

3.1 Uno sguardo dal di dentro

La generazione letteraria post-indipendenza rientra nell'ambito ideologico della *Associação dos Escritores Moçambicanos*, nata nel 1982 e della quale cui José Craveirinha sarà il primo presidente, e riceve tutti gli influssi che arrivano dagli scrittori angolani e brasiliani. I nuovi scrittori conosciuti come *Geração Charrua*, dal nome della rivista letteraria *Charrua*, fondata nel 1984. I temi della post-indipendenza sono ancora le atrocità della guerra, ma comincia a farsi strada una rinnovata sensibilità ai repentini mutamenti che stanno avvenendo nella vita quotidiana e alla impellente necessità di ricucire un tessuto sociale completamente frantumato dai recenti accadimenti storici.

Il tema della *moçambicanidade* diventa centrale, anche se, fatalmente condannato all'indeterminatezza terminologica e concettuale

Pois que raio de coisa será essa da Moçambicanidade? O despedeçado boi étnico a que eexcesso de etnocentrismo rotula de tribalismo? A orteguiana circunstância de sermos os embaraçados “herdeiros” cada um por sua privada genealogia, ou do canto-chão latino, ou de muezzin arábicos, ou de Monomotapas nostálgicos, ou já algum sincretismo histórico disso tudo, mas ainda na ilha onde Calibam e Próspero lambe mas últimas feridas? Ou já nem será bem isto por milagre de um denominador comum em projecto político estruturado?

La rapidità con cui si è formata la Nazione, in quanto identità politica e geografica, esige un grande sforzo collettivo teso a forgiare, in poco tempo, un sentimento di appartenenza unanime e condiviso. La letteratura deve, sull'esempio di quanto accaduto altrove, ricreare nuovi miti, nuove leggende e nuovi linguaggi, infine consentire l'incontro tra territorio nazionale e immaginario emozionale, nonché ideologico, del popolo mozambicano. La ricerca identitaria non può smarrire la dimensione universale a cui è appena approdata, allo stesso tempo il

paese-Mozambico necessita di recuperare qualcosa di peculiarmente nazionale: quel sentimento patriottico che, appena nato, è stato subito frantumato da guerre fratricide e utopie tradite. Lo sforzo richiesto è titanico, ma i vari Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa, Carlos Patraquim, Pedro Chissano Fernando Couto e tanti altri non sembrano avvertire il peso di tale impresa. La riscrittura di antichi miti, sogni, realtà e utopie si confondono con le operazioni sincretiche di carattere religioso, le nuove tecnologie, entrate in maniera travolgente nel paese imponendo nuovi gusti e nuove sensibilità, creando improbabili convivenze e stridenti contiguità. Quello mozambicano è un universo in continuo movimento che costringe gli scrittori a una perenne rigenerazione testuale e forse risiede proprio in questa continua esigenza di reinventarsi la ragione della loro straripante vivacità letteraria. La trasposizione letteraria dell'eredità orale attuata attraverso *estórias*, che fanno da ponte tra passato e presente, diventa la chiave di lettura di una problematica identitaria che ha saputo trasformare l'aporia in forza rigeneratrice ed essenza creativa.

Mia Couto, nato in Mozambico da genitori portoghesi, è forse l'autore mozambicano più conosciuto e più esportato all'estero, nonché il principale testimone di questa nuova generazione di scrittori che fa della complessità etnico-culturale delle periferie urbane e semirurali il fulcro della sua forza narrativa. Il senso di smarrimento provocato dalle conseguenze della guerra e il disfacimento del sentimento unitario, trovano posto nei racconti di Mia Couto attraverso espedienti narrativi originali e mai inclini all'esotismo gratuito. L'autore è solito raccogliere, anche direttamente, testimonianze di guerra che trasforma in racconti dove i personaggi vagano senza posa, e senza frontiere, tra la dimensione onirica e quella reale. È come se il suo progetto di unità nazionale si servisse della forza propulsiva del sogno per aggirare i traumi della realtà.

Fondamentale è il lavoro che lo scrittore opera sulla lingua portoghese, riproducendo in Mozambico le ricerche stilistiche realizzate altrove da autori come il brasiliano João Guimarães Rosa e l'angolano Luandino Vieira. Mia Couto ricrea nuove forme di oralità che grazie alla sua innata capacità di “saber fazer de ironia

quando o imaginário colide com a realidade”⁹⁷ esprimono una lingua letteraria che funziona come un ponte tra eredità orale e creatività letteraria.

Foi ali, no meio da praça, cheio da gente bichando na cantina. Zuzé Paraza, pintor reformado, cuspiu mihgalhas do cigarro «mata ratos». Depois, tossiu sacudindo a magreza do seu todo corpo. Então, assim contam os que viram, ele vomitou um corvo vivo⁹⁸

La scrittura di Mia Couto si consegna al rinnovamento, pur nella scia di autori quali Luís Bernardo Honwana, attingendo in maniera onnivora a tutto ciò che gli ruota intorno: leggende, credenze, racconti tramandati oralmente, episodi vissuti o ascoltati, la guerra, le disparità sociali, etc. Il linguaggio esuberante e la verve lessicale arricchiscono i segni dell’oralità presenti nelle frasi proverbiali e nei dialoghi, definendo atmosfere e stati d’animo di una scrittura dal peculiare “sabor moçambicano”, considerata rivitalizzante per tutta la lingua portoghese.⁹⁹

“De repente, o boi explodiu. Rebentou sem múúú. No capim em volta choveram pedaços fatias, grão e folhas de boi. A carne era já borboletas vermelhas.”¹⁰⁰

La dialettica con il linguaggio fantastico e caricaturale del patrimonio orale è evidente, eppure quel bue che *explode* si allontana quasi subito dall’immaginario lirico e gioviale della tradizione orale per consegnarsi alla violenza del presente. Il lettore mozambicano è in grado di percepire, al di là dell’incipit surreale, la relazione con una quotidianità che amplia tristemente lo spettro semantico dei termini *de repente* e *explodir*, variabili lessicali di una realtà fatta di mine che, d’improvviso, fanno saltare per aria uomini e animali.

La preoccupazione per il recupero della *moçambicanità*, forse più un assillo per i

⁹⁷ Pag. PATRAQUIM, Luís Carlos, “Come se fosse um prefácio” in Mia Couto, *Vozes Anotecidas – contos -*, Caminho, 9° ed. Lisboa, 2008, pag. 15

⁹⁸ Ivi, “O Último aviso do corvo falador”, pag. 31

⁹⁹ CHABAL, Patrick, *Vozes Moçambicanas*, Vega, Lisboa, 1996, p. 286.

¹⁰⁰ COUTO, Mia, “O dia em que explodiu Mabat-bata”, in *Vozes Anotecidas – contos -*, Caminho, 9° ed. Lisboa, 2008, pag. 43

critici che per gli scrittori mozambicani, sembra emergere in Ungulani Ba Ka Khosa già dalla scelta del nome, visto che preferisce quello di origine *tsonga* a quello *portoghesezzato* di Francisco Esau Cossa. Ungulani Ba Ka Khosa è cosciente, come del resto tutti gli altri autori della sua generazione, del fatto che il processo di costruzione identitaria, costruito sull'immagine di un Mozambico unito e coeso, ha richiesto un prezzo piuttosto alto, ossia il tacitamento di intere fasce di popolazione custodi di tradizioni culturali antichissime e diversamente stratificate.

Il Mozambico è un universo in movimento, dove in pochissimo tempo sono avvenuti cambiamenti radicali e Ungulani Ba Ka Khosa rappresenta magnificamente questo universo caotico nella raccolta di racconti intitolata *Orgia de loucos*¹⁰¹, un insieme di *estórias* straripanti e barocche, costruite sulla variopinta confluenza linguistica e culturale che è il paese attuale.

Morte inesperada, uno dei racconti più pirotecnici del libro, comincia col narrare la storia dello sventurato Simbine, per poi inanellare un'interminabile passerella di personaggi che conferiscono ritmo, confusione e vivacità alla storia. La morte di Simbane è tragica e assurda, l'uomo infila la testa nel vano dell'ascensore, il cui vetro era rotto da anni, per vedere come mai tarda ad arrivare e rimane inspiegabilmente incastrato in quella posizione grottesca. Da quel momento comincia la girandola delle comparse: il poliziotto alcolizzato, il portiere perennemente assente, la madre ignara che sale le scale senza sapere che il motivo del guasto è la morte del figlio, la signora colpita dalla tremenda maledizione del marito morto che le impedisce di giacere con altri uomini, il signore bloccato in ascensore ignaro della tragedia di cui è partecipe, i pompieri, le tre mogli di Simbane, i bambini che spingono per farsi largo tra i curiosi, grida, confusione, versioni dell'accaduto che si accavallano e divergono. Lo stile irresistibilmente comico e carnevalesco rimanda a un universo convulso e palpitante, personaggi e biografie prendono parola come in un racconto *em volta da fogueira* dove ognuno può partecipare al coro.

¹⁰¹ Ungulani Ba Ka Khosa, *Orgia de Loucos*, Associação dos Escritores Moçambicanos, Maputo, 1990

Il racconto di Ungulani rappresenta uno degli esempi più brillanti di come la *estória* possa realizzare le decodifica e il riassetto testuale della complessa sfera narrativa orale, coniugando in maniera del tutto naturale oralità e scrittura.

Terás uma morte maldita, filho, disse-lhe, anos depois, o filho já adolescente, quando este recusava ir à escola, invocando razões já invocadas pelo avô, quando em redor do fogo que lançava chispas intermitentes à noite polvilhada de estrelas, afirmara que os pretos viveram séculos sem o quinino e o livro, e que a sua vitalidade ia de gerações em gerações, e a sua História corria na memória fértil dos velhos que habitaram estas terras antes dos homens da cor do cabrito esfolado entrarem com o barulho das suas armas, a sua língua e os seus livros.

-O tempo é outro, meu filho.

-As raízes ainda assentam na terra mãe. Não me ensinaste há tempos que o elefante não esquece o lugar de repouso?

-Tens razão. Mas afirmei também que o que não acaba é um milagre. Deves ir à escola, filho.

-Não vou, mãe. E não te esqueças que uma galinha de poupa dá outras galinhas de poupa.

-O tambor deve estar esticado, filho.

-Não te preocupes, mãe¹⁰².

Lo scrittore si serve di massime e proverbi, stratificati nella saggezza popolare, per rinforzare la rielaborazione testuale dell' universo socioculturale di riferimento. Il tentativo di ridare la parola alle minoranze etniche, agli abitanti delle zone rurali e alle innumerevoli comunità che vivono ai margini delle nuove *élite* urbane mozambicane, è un dovere ontologico prima ancora che un'opzione stilistica e narrativa; non bisogna dimenticare però che stiamo parlando di manipolazioni testuali che si servono, strumentalmente, di una realtà linguistica per crearne una letteraria. Gli autori mozambicani si servono di frammenti discorsivi legati a determinate situazioni (cerimonie e giochi tradizionali, pratiche culturali legate alle tradizioni native, etc.) per alimentare il proprio linguaggio letterario, ma è ovvio che nella realtà le persone non comunicano tra loro in questo modo, tantomeno si

¹⁰² Ungulani Ba ka Khosa in *As Mãos dos Pretos — Antologia do conto moçambicano* — a cura di Nelson Saute, 3° ed., Dom Quixote, Lisboa, 2007, pag. 426

servono delle giustapposizioni linguistiche inventate da Mia Couto.

Per tornare al discorso sulla scelta della forma, invece, probabilmente *Ualalapi*, storia di un guerriero che per obbedienza apre la via al potere del suo capo, uccidendone il fratello, è forse l'opera che meglio di tutte consente di concludere questa breve carrellata nella letteratura mozambicana suggellando il discorso sull'opzione racconto o romanzo. In sintesi si potrebbe affermare che il libro, nel quale sono presenti sei racconti indipendenti, seppure vincolati alla figura centrale dell'imperatore *Ngungunhane*, riesce in qualche modo a coniugare entrambi i generi.

Gli accadimenti si basano su una concezione circolare del tempo che consente l'eterno ritorno e partono dalla cattura di Ngungunhane da parte dei portoghesi, fino alla caduta dell'Impero Nguni. Invenzione letteraria e storia documentale si intrecciano inestricabilmente, come è nella tradizione del romanzo storico. Sulla copertina del libro, nella prima edizione (1987), appare la scritta *contos*, mentre nella seconda (1991) fa la sua comparsa la scritta nella seconda *romance*. In quest'ultima, lo stesso autore nel presentare il suo libro dice “ao longo da(s) estória(s)”¹⁰³, lasciando ben chiara la sua idea rispetto al contenuto.

Questa ambivalenza descrittiva sembra aggiungere confusione alla discussione sulla prevalenza di un genere rispetto all'altro nella letteratura africana di espressione portoghese, ma in realtà aiuta a chiarire un equivoco piuttosto ricorrente. Ancora una volta, infatti, non bisogna lasciarsi trarre in inganno dalla lunghezza del testo, ma soffermarsi sulle istanze identitarie e pedagogiche in esso contenute. In Africa il carattere pedagogico della tradizione orale, entrato prepotentemente anche nella scrittura, è insito nei racconti come nelle semplici conversazioni “Conversar não é apenas trocar ideias, antes contar histórias que exemplificam as ideias”¹⁰⁴. Gli scrittori mozambicani, pertanto, recuperano questa tradizione attraverso una profusione di massime e proverbi che caratterizzano i dialoghi dei personaggi, i quali a loro volta danno vita a intrecci dove l'osmosi tra il

¹⁰³ Ungulani Ba Ka Khosa, *Ualalapi*, Caminho Lisboa, 1998, 2° ed., pag. 11

¹⁰⁴ Ana, Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa 2003, pag. 89.

reale e il fantastico è generalmente costante. È ovvio che tutti questi elementi potrebbero trovare posto anche nel romanzo e in tal senso autori come Paulina Chizianne ne forniscono un esempio eccellente. Del resto, come afferma Bachtin, il romanzo è un genere dal carattere instabile costruito sull'ibridazione delle forme, uno spazio dove i segmenti narrativi, tipici della tradizione orale, possono trovare la loro collocazione e diventare una modalità espressiva tra le altre¹⁰⁵.

Il romanzo storico, quindi, genere preminentemente occidentale, può diventare un contenitore di *estórias* e dare vita a un racconto di ampio respiro, ossia costruire una Storia servendosi dei frammenti giunti a noi dalla tradizione orale dei *griot*. Allo stesso modo la dimensione onirica e gli elementi fantastici, le intersezioni mistiche tra magico e mitologico, possono convivere con il mondo del reale e del ragionamento razziocinante.

Non è un caso che il romanzo sudamericano, e in particolare il realismo magico, abbiano avuto così grande successo in Africa. Certi elementi fanno parte della visione del mondo africano e sono da sempre presenti nel racconto orale, difficilmente un fantasma che se ne sta tutto il giorno a costruire pesciolini o un bambino nato con la coda di lucertola avrebbero potuto creare sconcerto o incredulità in un lettore africano.

Il legame tra oralità e scrittura andrebbe pertanto ricercato in questi elementi: nel modo di raccontare la storia. Tuttavia il legame con la tradizione dei *griot* sembra trovare nel racconto breve la sua forma scritta più congeniale “tendo em conta os seus estreitos laços com a oralidade, mais acessível à edição e à leitura”¹⁰⁶

Durante un'intervista Ungulani racconta di quando era bambino e ascoltava le *estórias* narrate da sua nonna “tudo o que a gente ouvia era conto”¹⁰⁷. Probabilmente

¹⁰⁵ Michail Bakhtin, “Il problema della forma” in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1975, pag. 55-66

¹⁰⁶ *Ibidem*, pag. 93

¹⁰⁷ Patrick Chabal, opera citata, p. 309 – 315.

in questa asserzione così lapidaria e genuina è racchiusa la spiegazione più ragionevole rispetto alla maggiore capacità di penetrazione del racconto, piuttosto che il romanzo, nella letteratura africana. L'oralità, in quanto forma espressiva, trova dunque, nella forma breve, quell'affinità di ritmo e concisione degli argomenti impossibili da riprodurre nel romanzo.

Estes novos narradores, repõem na escrita a arte griótica, o maravilhoso do era uma vez e, refrânica e encantatoriamente, vêm contar a forma como se conta, na sua terra, encenando as estratégias narrativas, em simultâneo à narração¹⁰⁸.

Non bisogna, inoltre, sottovalutare l'aspetto editoriale, soprattutto in Mozambico, un paese con una tradizione letteraria scritta piuttosto recente, legata alla pubblicazione su giornali e riviste, e un'industria letteraria praticamente inesistente.

¹⁰⁸ Ivi, p. 92

3.2. Tra oralità e scrittura: un ponte sull'Atlantico

Il lettore, comune, europeo è portato a immaginare la letteratura africana come un tutto indistinto, un magma di cui quasi sempre si ignora l'origine e persino il modo in cui si pronuncia il nome o la provenienza dell'uno o dell'altro scrittore. Questo atteggiamento è generato da un orientamento ideologico ostinatamente eurocentrico, che non tiene conto degli stravolgimenti che la globalizzazione dei criteri di produzione e di ricezione ha provocato sull'intero universo letterario e sul complesso di valori che ne determina il canone, stabilendo cosa sia degno di essere tramandato e cosa no. Svincolare la letteratura africana di lingua portoghese da designazioni geografiche generiche è un passo obbligato ma non sufficiente, viste le enormi differenze che esistono all'interno delle letterature dei cinque paesi che la compongono.

Il periodo di decolonizzazione e il conseguente processo di indipendenza che ha coinvolto le cinque ex colonie portoghesi del continente africano, è coinciso con il momento di maggior sviluppo editoriale e creativo. Si potrebbe affermare che l'indipendenza politica delle *provincias ultramarinas* ha riscattato anche l'universo letterario, affrancandolo dall'antica designazione di letteratura d'oltremare.

Le cinque letterature africane di lingua portoghese hanno avuto un percorso diverso da quello delle altre letterature del continente e tuttavia ne condividono l'adesione incondizionata al movimento della *négritude*¹⁰⁹ e l'incorporazione della tradizione orale nell'universo della letteratura scritta, quale veicolo di affermazione dell'eredità culturale africana. Una letteratura, pertanto, con precisi presupposti

¹⁰⁹ Movimento letterario, culturale e politico sviluppatosi nel XX secolo nelle colonie francofone, che ha riscosso un grande successo e si è diffuso anche tra gli intellettuali afroamericani. Gli esponenti di questo movimento, tra gli altri Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Guy Tirolien, si proponevano di affrancare i popoli africani dall'atavico complesso di inferiorità, di origine coloniale, attraverso la riscoperta e la rivendicazione delle radici culturali dei popoli africani, ovvero della propria negritudine.

ideologici, che abbandona progressivamente la sua componente rivendicativa trasformando l'oralità in simbolo della volontà di conservazione dell'africanità.

L'oralità è un presupposto teorico imprescindibile nell'approccio alle lettere africane, è tempo però di spogiarla dei suoi contenuti più folkloristici per legittimarla in termini meno ideologici e più affini all'analisi critico-letteraria, in quanto la tendenza a situare nel solco dell'oralità tutti gli aspetti evolutivi della letteratura africana produce un discorso critico che ne giustifica l'esistenza solo in termini oppositivi. L'ostentazione di forme autoctone in grado di sottrarsi al passato coloniale e all'influenza dell'antica metropoli produce un'operazione centripeta che oppone il canone indigeno a quello europeo, e la cosmogonia africana alla visione eurocentrica e neo-colonialista.¹¹⁰

Prima dell'indipendenza opere ed autori venivano inquadrati all'interno del sistema letterario della metropoli escludendo di fatto i testi provenienti da altri universi letterari, in particolare dal Brasile, i quali circolavano in forma clandestina tra i giovani intellettuali africani contribuendo alla loro formazione politica e letteraria. Questa relazione paternalistica attuata, ma in realtà più che altro immaginata, dalla metropoli nei confronti della letteratura dei paesi africani di lingua portoghese, ha da tempo smesso i suoi legacci, limitandosi alla complessa rete di relazioni linguistiche esistente tra i testi africani e quelli europei. A tal proposito va sottolineato che il legame con la lingua, inscindibile anche se non più prioritario, costituisce un residuo coloniale di scarsa importanza, in termini di produzione letteraria, in quanto si tratta di testi che prescindono dalla lingua di origine, poiché quello che conta veramente è la fruibilità delle immagini da consegnare al lettore globale.

A questo punto pare opportuno interrogarsi anche sul significato che rivestono certe categorie designatorie come letterature africane di lingua portoghese, piuttosto che francese, francofone, etc., indefinizioni nazionali

¹¹⁰ Ana Mafalda Leite, "Oralidade: entre o facto e o mito", in *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*, Colibri, Lisboa, 1998

racchiuse in denominazioni che accomunano le letterature per area linguistica. Le differenze tra questi paesi spesso sono enormi, inoltre in molti di essi le lingue europee rappresentano appena la lingua ufficiale, sconosciuta o quasi dalla maggioranza della popolazione nazionale e ben lontana dal rappresentarne la narrazione (così come la narrativa).¹¹¹

L'oralità rappresenta indubbiamente un importante criterio di analisi quando si parla di letteratura africana, soprattutto se parliamo di eredità o meglio di "continuità" tra tradizione orale e scritta. Le radici vanno ricercate nella specificità dei generi della narrazione orale esistenti nel periodo pre-coloniale e in quelle zone rurali meno colpite dai cambiamenti imposti dalla modernità. Quello che interessa non è certo mettere in discussione l'eredità orale nella produzione letteraria africana, tantomeno la sua grande influenza sulla stessa, quanto tentare di analizzare, rifuggendo da teoremi preconetti, la forma in cui essa è rappresentata nei diversi discorsi critici e teorici.

La tradizione orale nelle letterature africane è seminale e come tale va considerata un punto di partenza nell'indagine scientifica, è opportuno però sottrarsi all'influenza esercitata dalla visione occidentale sul discorso critico quando il campo di interesse investe le culture post-coloniali. Si tratta di un discorso ad ampio raggio che investe varie aree, da quella antropologica a quella linguistica passando per la teoria letteraria, avvalendosi tanto del contributo di critici europei che di intellettuali africani, tutti concordi nel considerare il canone letterario globalizzato, che è poi quello occidentale, l'imprescindibile parametro qualitativo di riferimento.

Tutti i canoni della modernizzazione, le strutture economiche e sociali, hanno un'origine occidentale e l'Occidente afferma con il dominio coloniale un'egemonia epistemica destinata a sopravvivere alla decolonizzazione e all'indipendenza dei popoli. Del resto il processo di decolonizzazione, ma ancor più l'abolizione della

¹¹¹ Homi Bhabha nel testo *Nation and Narration* (1990) stigmatizza la tendenza a considerare le nazioni del cosiddetto terzo mondo come un blocco omogeneo, rifuggendo dall'assunto che esista un'identità condivisa tra gli ex stati coloniali. Secondo lo studioso il senso dell'appartenenza ad una nazione è costruito discorsivamente: o è narrativizzato.

schiavitù, sono recepite in Africa e nel mondo arabo come una condizione imprescindibile della modernità europea, che ha sedimentato ideali di lotte di liberazione e letterature militanti appresi e veicolati nella lingua del dominatore.

Parlare significa essere in grado di usare una determinata sintassi, possedere la morfologia di questa o quella lingua, ma significa soprattutto assumere una cultura, sopportare il peso di una civiltà.¹¹²

La tradizionale prospettiva eurocentrica considera la scrittura una pratica del tutto inesistente nell' Africa subsahariana prima dell'arrivo degli europei, ma in realtà le prime testimonianze scritte nella "civiltà della parola" presentano caratteri arabi. Ovvero, secoli prima che lo spazio atlantico diventasse il simbolo della commercio di uomini, il mondo arabo aveva dato vita alla più antica tratta di schiavi catturati in Africa. I neri catturati a sud del Sahara venivano trasportati verso i mercati del nord Africa, attraverso il deserto del Sahara, per essere venduti nei mercati del Cairo, Istanbul, Bagdad, La Mecca e Timbuctu. Arabi e africani, per finanziare le infinite guerre tribali, trasformano il traffico di schiavi in un commercio stabile e durevole, con l'avallo della religione islamica che, come del resto farà quella cattolica, non autorizza né tantomeno vieta la riduzione in schiavitù dei non mussulmani¹¹³.

Recenti ricerche hanno rivelato che la presenza più antica della scrittura in Africa è da associare a caratteri arabi apparsi in un periodo corrispondente al nostro Medioevo, più o meno intorno al XIII secolo, nella regione dell'attuale Etiopia. La scrittura araba si diffonde in coincidenza con la religione islamica nel continente, in particolare esistono testimonianze di manifestazioni scritte di cultura afro-araba nelle letterature somale, *swahili*, e *hausa*. Si tratta, ovviamente, di manifestazioni

¹¹² Frantz Fanon, "Il nero e il linguaggio" in *Pelle nera maschere bianche, - Il nero e l'altro -*, Topea, Milano, 1996, pp. 15-35

¹¹³ Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, ed. Alias – Il Manifesto, Roma, 2009, pp. 105-151

letterarie che non presentano alcun legame con la matrice indigena, in quanto strettamente legate all'Islam e alla cultura araba in generale.¹¹⁴

Questa sinottica indagine diacronica mostra i limiti di una teoria basata sull'esclusiva influenza della cultura europea sulla produzione scritta africana, una visione essenzialmente eurocentrica che poggia sulla concezione dicotomica secondo la quale la scrittura è europea e l'oralità è africana. L'introduzione della scrittura europea funzionerebbe in questo caso come elemento perturbatore del "naturale" stato adamitico africano, insomma una scissione netta tra il prima e il dopo, tra il mondo africano pre-coloniale e i valori della modernità, esplicitati nell'opposizione tra la tradizione del racconto *em volta da fogneria* e la nascita della produzione letteraria scritta.

La letteratura africana propone una visione del mondo che ha come punto di partenza il proprio continente e si serve della lingua europea, non dei suoi linguaggi, per esprimere una cosmogonia che non può spogliarsi, neanche volendolo, delle sue condizioni materiali e storiche. Sono questi fattori storici e materiali a spiegare la predominanza dell'oralità in Africa, più che la supposta predisposizione naturale al racconto. Partire dal principio che l'oralità sia ontologicamente connaturata nella letteratura africana, relegando la scrittura a semplice ruolo di elemento alieno e perturbatore, non rende giustizia alla complessità del tema. L'indagine diacronica non è in grado di rilevare una soluzione di continuità tra le due forme espressive, in quanto non esiste un prima e un dopo ma una coesistenza caratterizzata dalla predominanza dell'oralità, unanimemente assunta a modello di riferimento per le società africane arrivate in ritardo all'appuntamento con la modernità.

Per quanto concerne l'analisi sociologica esistono invece due scuole di pensiero, più o meno canoniche, quella che considera primitive le società legate alla narrativa orale, ossia alla tradizione, e quella che le considera esemplari. L'origine di questo atteggiamento ambivalente risiede nel ruolo predominante rivestito

¹¹⁴ Aiola Irele, "The African Imagination" in *Research in African Literatures*, Spring, 1990, pag. 58

dall'antropologia nello studio delle culture africane e dalle varie correnti che si sono sviluppate in Europa all'interno della stessa. Per gli evolucionisti, ad esempio, l'Europa ha rappresentato per lungo tempo lo stato adulto della civilizzazione, un atteggiamento mentale che relegava le culture non-europee allo stadio dell'infanzia, rispetto a processi già avvenuti in Europa. Nella classificazione mondiale delle conoscenze questo presupposto concettuale favoriva l'idea che il patrimonio cognitivo orale fosse da considerare una manifestazione letteraria semplice, una forma primitiva e non riflessiva che si limitava a tramandare usi costumi e codici, insomma la tappa intermedia di un processo più complesso che si sarebbe concretizzato solo con l'acquisizione della scrittura, quale esclusivo veicolo di acquisizione e trasmissione del sapere.¹¹⁵

La concezione della corrente funzionalista non discostava di molto da questo orientamento, in quanto concepiva la creatività letteraria orale come semplice strumento di trasmissione di regole e codici di comportamento, funzionali al mantenimento dell'ordine sociale della comunità. Queste teorie, come è facile intuire, hanno condizionato per lungo tempo il giudizio sulle letterature africane, favorendo l'affermazione della concezione dicotomica tra letteratura orale e letteratura scritta, dietro la quale si cela un atteggiamento mentale che costringe gli autori africani a un confronto costante con le letterature occidentali. Gli studi condotti da Claude Lévi-Strauss hanno poi portato al superamento sia delle teorie evolucioniste che funzionaliste, per quanto la cosa abbia avuto scarsissima rilevanza rispetto alla postura ideologica che continua a caratterizzare il confronto tra mondo scritto e mondo orale¹¹⁶.

In Europa, nel campo della teoria letteraria, i due universi letterari sono ancora separati da un atteggiamento mentale che identifica l'Africa con l'oralità e l'Europa con la scrittura. Quello che una volta era ascrivibile a società "in divenire" è adesso ripolarizzato attraverso una terminologia mitologizzante e mistificante che

¹¹⁵ LEITE, op. Cit., 1998, pag. 19

¹¹⁶ Lévi Claude Strauss, *Mito e Significato*, Il Saggiatore, Milano, 1980

conferisce alla letteratura orale un carattere più egualitario, partendo dal presupposto che lo strumento di diffusione vocale e la produzione comunitaria la rendono accessibile a tutti. La produzione scritta conserverebbe invece caratteristiche più elitarie perché le modalità di fruizione richiedono una preparazione diversa, oltre ad essere un prodotto concepito, generalmente, dal singolo individuo con l'aiuto di tecnologie editoriali e destinato a un pubblico che possiede i mezzi economici per acquistarlo.

Tali argomentazioni si rivelano piuttosto deboli se si pensa che il *griot* o *bardo*¹¹⁷, ossia il detentore delle tradizioni, è scelto in base al lignaggio e alla professione che esercita, e che spesso la funzione si tramanda di padre in figlio, insieme alla conoscenza di testi più o meno lunghi, epopee, genealogie e cronache storiche¹¹⁸. Inoltre, il patrimonio culturale, soprattutto quello inerente ai riti iniziatici, non rivela quasi mai l'origine della conoscenza ma si preoccupa unicamente della trasmissione verticale della stessa, dal detentore e all'iniziato¹¹⁹. Insomma, se è vero che il testo scritto fatica ad arrivare alla maggior parte della popolazione, per motivi di ordine economico, quello orale incontra ostacoli di diversa natura ma pur sempre discriminanti rispetto al potenziale divulgativo del messaggio.

L'inquadramento teorico dell'oralità parte necessariamente dall'analisi di fattori linguistici e culturali relativi all'universo africano, ma anche al modo in cui essi si sono rigenerati e perpetuati nella forma espressiva scritta, esclusivamente, o quasi, di origine europea. La questione linguistica è un aspetto controverso nel dibattito sulle letterature coloniali, una polemica che muove dall'idea di un'estetica e di una visione del mondo essenzialmente africane, opposte al pericolo di dipendenza culturale che l'uso della lingua europea comporta. Alcuni scrittori

¹¹⁷ Il termine *griot*, mutuato dal francese, molto probabilmente trae la sua origine dalla parola portoghese *criado* (servitore). Il *griot* è un poeta e cantore che svolge il ruolo di conservare la tradizione orale degli antenati. In alcuni contesti storici pre-coloniali ricopriva anche il ruolo di interprete e di ambasciatore. Questa figura ha ancora una funzione sociale importante nelle comunità rurali di molti paesi dell'Africa sub-sahariana.

¹¹⁸ Luigi Dadina - Mandiaye N'Diaye, *Griot Fuler*, Guaraldi, Rimini, 1994, pag. 75-76

¹¹⁹ In certi testi esoterici, soprattutto quelli iniziatici, è custodita la ragione della conoscenza più che la ragione del conoscere. La prima rimane l'unica strada per accedere alla percezione del mondo e alla vera essenza delle cose. Il contenuto rivelabile è conservato dall'iniziato, mentre l'accesso al significato essenziale risiede nella ripetizione ordinata delle parole, individuata come una strada per arrivare alla rivelazione.

africani, in tal senso, si sono schierati su posizioni radicali, difendendo con forza l'uso esclusivo delle lingue autoctone, perché da un lato garantiscono l'impermeabilità al pensiero europeo e dall'altro forniscono un accesso diretto alla tradizione orale.

È evidente che ci troviamo di fronte a un atteggiamento radicale che funziona soprattutto in opposizione alla visione eurocentrica, ma non affronta né risolve la problematica inerente alla dipendenza culturale. La visione fondamentalista si giustifica con l'idea che la lingua parlata determina, generalmente, anche la nostra visione del mondo: in sostanza, quando ci esprimiamo in una determinata lingua questa influenzerebbe anche l'articolazione del pensiero. Secondo il critico portoghese Onésimo Almeida, però, questo è vero solo in parte, in quanto la lingua, per quanto importante nell'acquisizione dei saperi, non è fondamentale. È la cultura, di cui la lingua si fa espressione visibile e riconoscibile, a essere centrale e in tal senso, la lingua si comporta appena come strumento di acquisizione e comunicazione del patrimonio culturale posseduto dal soggetto.¹²⁰

Per ragioni storiche, nel profilo linguistico di ogni paese africano è presente quantomeno una lingua europea, la quale coesiste con un numero variabile di lingue africane. Le lingue europee, generalmente assunte come lingue ufficiali, hanno contribuito nella maggior parte dei casi a una coesione nazionale altrimenti irrealizzabile in paesi prevalentemente plurietnici e plurilinguistici. Insomma, per le ex colonie africane quello con le lingue europee è una relazione ambivalente che appare irrisolvibile. Se da una parte la lingua europea rappresenta un residuo coloniale che attenta all'integrità delle tradizioni africane, dall'altra è la bussola imprescindibile per muoversi nelle acque agitate di quell'universo ancora in costruzione che è il mondo che il colonizzatore (non) ha creato.

Oh! As belas terras do meu áfrico País

¹²⁰ Onésimo Almeida, "Filosofia Portuguesa – Alguns Equívocos", in *Cultura — História e Filosofia*, vol. IV, INIC, Lisboa, 1985

e os belos animais astutos ágeis
e fortes dos matos do meu País
e os belos rios e os belos lagos e os belos peixes
e as belas aves dos céus do meu País
e todos os nomes eu amo belos
na língua ronga
macua, suaíli, changana,
xítsua e bitonga
(José Craveirinha)¹²¹

Recuperare la visione del mondo pre-coloniale attraverso un'operazione statica, affidata all'uso esclusivo della lingua dei padri è un atteggiamento radicale che non tiene conto delle trasformazioni avvenute nel mondo intero, ma anche nelle stesse società africane a seguito dei processi di indipendenza e modernizzazione. Pensare all'Africa come a un continente dalle caratteristiche uniche e indifferenziate significa negare la complessa eterogeneità del suo universo culturale ed è una distorsione che risiede nella visione eurocentrica di alcuni studiosi ma anche nella persistenza di un'ideologia panafricanista incapace di emanciparsi dal suo momento di rivalse e affermazione comunitaria. La stagnazione di questo atteggiamento ideologico, che si interseca naturalmente con la scuola di pensiero nato in seno ai movimenti della *négritude*, trova contributi eccellenti tanto in Europa quanto in Africa. Non di rado questo orientamento diventa il presupposto teorico all'analisi critica della letteratura orale, favorendo, paradossalmente, la reiterazione di luoghi comuni quali la naturale predisposizione del popolo africano alla poesia, alla danza, al jazz, al canto, etc.

La narrativa orale è il genere che più di ogni altro presenta una trasversalità comune a tutte le culture del mondo, pertanto, non è assolutamente da considerare

¹²¹ José Craveirinha, "Hino à minha terra" in *Xigubo*, associação dos escritores moçambicanos, Maputo, 1995, pag. 16

un prerogativa letteraria esclusiva del continente africano (per quanto in Africa, più che altrove, il racconto orale sia ancora oggi un genere vivo e produttivo). Il racconto rappresenta storicamente la forma più popolare di trasmissione della conoscenza ed è dimostrata l'esistenza di motivi tematici molto simili, seppur trattati in maniera diversa, che coinvolgono popoli mai entrati in contatto tra loro.¹²²

Il fatto che il racconto orale sia ancora largamente praticato nelle comunità rurali del continente africano non basta a trasformarlo nel genere che più si addice all'Africa e alla sua visione del mondo. Il rischio è quello di continuare a ragionare per opposizioni dicotomiche quali Africa/Occidente, spirito/ragione, natura/cultura, oralità/scrittura e, infine, per contiguità di transito dalla parola alla scrittura, Africa racconto/Europa romanzo.

Il legame diretto del racconto con la narrazione orale è evidente, così come il fatto che la narrativa breve sia presente nella formazione didattica di tutti i popoli africani, mentre manca invece una vera tradizione romanzesca, ancorché ciò non significhi affatto che in Africa non si scrivano romanzi. Quello che manca è il grande romanzo africano. Si tratta tuttavia di una mancanza che ha a che fare con l'epoca, in quanto la letteratura mondiale contemporanea pur producendo delle opere globali validissime non sembra più in grado di produrre quelle *Opere Mondo* che Franco Moretti considera "la versione dell'epica espressa dalla modernità [...] culturalmente impure, transnazionali, senza più alcun senso del "nemico", iperistruite, indulgenti verso il consumo, innamorate delle bizzarrie e degli esperimenti"¹²³

Concludendo, la sola assenza di una tradizione non basta a fare del romanzo un genere estraneo o non affine alla letteratura del continente africano, tantomeno a classificare il racconto quale unico genere "naturalmente" praticato e praticabile.

¹²² Lourenço Rosario, *A Narrativa Africana*, Lisboa, Icalp, 1989, p. 62

¹²³ Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 243.

4. L’Africa si racconta, raccontare l’Africa

4.1. *O conto*: spazi e linguaggi

Le letterature nazionali dell’eterogeneo universo africano percorrono itinerari narrativi inerenti alle specificità regionali e nazionali che li hanno generati. In un panorama così diversificato non si può considerare la fedeltà all’eredità orale, o l’affrancamento dalla stessa, come unico criterio qualitativo di un’opera letteraria. Gli elementi di relazione intertestuale della tradizione orale con l’immaginario discorsivo sono molteplici e tanti scrittori se ne servono con risultati eccellenti, benché questo non basti a fare della relazione con l’oralità il destino esclusivo, nonché obbligato, di ogni narratore africano. L’oralità rappresenta evidentemente una matrice delle modalità espressive africane, probabilmente la più importante, soprattutto in quelle regioni dove è più radicata la tradizione dei *griot*, ma bisogna sempre tener presente che non tutte le letterature nazionali e regionali africane vi fanno ricorso.

La forma di cui si servono gli scrittori africani per il recupero della tradizione orale è una questione complessa e ampiamente dibattuta. All’interno di una discussione così ricca di implicazioni storico-letterarie le modalità di cui si serve il *conto*, per recuperare e integrare l’intertesto della tradizione orale, diventa soltanto una delle risposte possibili. Una delle tesi più diffuse è il legame diretto, la continuità, che si stabilisce tra questo intertesto e il genere del racconto, in altre parole la “naturale” predisposizione del racconto a stabilire una relazione diretta tra la tradizione narrativa orale e quella moderna. Una semplificazione che discende da quelle opposizioni binarie a cui si faceva riferimento sopra: “genere africano” versus “genere occidentale”, pertanto, il racconto come mimetizzazione stilistica della narrativa orale. Gli studi condotti sulle origini del racconto occidentale, per

converso, raramente partono dal recupero dell'oralità quale elemento costitutivo del genere, e quando questo accade i riferimenti sono generalmente irrilevanti ai fini dell'indagine scientifica¹²⁴. In realtà, l'adozione del genere ricopre un'importanza secondaria, più che altro sovrastrutturale, essendo la lingua il vero strumento di manipolazione intertestuale.

Prima di passare all'analisi delle modalità attraverso le quali lo scrittore africano di lingua portoghese attua il recupero, e il reintegro, dell'oralità nella scrittura è opportuno fare una breve considerazione sul concetto di lingua portoghese e *spazio lusofono*.

Quando si parla di lingua nei paesi del Palop (*Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa*) si fa riferimento a uno spazio immaginario, altrimenti detto *spazio lusofono*. *Lusofonia* è un termine ambiguo pregno di significati controversi, di “fantasmas imperiais” che hanno alimentato incessantemente il discorso nazionalista di tutta la storia portoghese fino al disfacimento dell' *Estado Novo* del 1974. Una specie di formula allegorica che proiettava costantemente nel futuro la mitologia imperiale¹²⁵.

Lusofonia, nella sua significazione più essenziale, è oggi un termine che sta ad indicare uno spazio geografico, nella fattispecie lo spazio geografico dove si parla la lingua portoghese. In questo non differisce di molto da altri neologismi etnolinguistici, come francofonia o anglofonia, il cui etimo rimanda all'insieme dei paesi dove la lingua ufficiale corrisponde a quella nazionale dell'ex colonizzatore. L'etichetta *lusofonia*, pertanto, sta a indicare gli otto paesi, distribuiti su quattro continenti, dove la lingua ufficiale è il portoghese.

È opportuno sottolineare che lingua ufficiale e lingua nazionale non sempre coincidono: per lingua si intende generalmente quell'insieme di regole grammaticali che compongono lo strumento comunicativo di un determinato paese, nonché

¹²⁴ LEITE, 1998, op. Cit. Pag. 28

¹²⁵ Eduardo Lourenço “Os girassóis do império”, in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (orgs.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Campo das Letras, Porto, 2003, pp. 29-41.

l'impianto politico, sociale e culturale racchiusi nell'idioma parlato da un popolo. Nei paesi del Palop (Angola, Mozambico, Guinea Bissau, Capo Verde e São Tomé e Príncipe), l'equazione lingua nazionale = lingua ufficiale si rivela quanto mai inappropriata, in quanto non solo esiste un numero considerevole di lingue nazionali (nel senso di lingua materna di una comunità), ma la stessa lingua portoghese, si presenta come un insieme di varietà, diverse da paese a paese, e spesso anche tra regioni dello stesso paese.

Questa prima analisi esclude già la possibilità di un approccio unitario e generalistico alla lingua portoghese dei Palop, essendo impossibile prescindere dalle innumerevoli varietà presenti nel continente. Le stesse dinamiche sono poi rilevabili nell'intera area del Cplp (*Comunidade dos Países de Língua Portuguesa*), visto che per distinguere le varietà e renderle più attinenti allo spazio geopolitico di riferimento ci si serve di supporti designativi presi a prestito, appunto, dalla geografia: portoghese brasiliano, portoghese mozambicano, etc. (come succede d'altro canto con l'inglese o qualsiasi altra lingua parlata al di fuori dei confini nazionali di origine). ¹²⁶

Sul significato di popolo e di nazione ci sarebbe molto da dire in epoca di globalizzazione, in quanto il concetto di nazione, nato sulla triade "una lingua un popolo una nazione", si è definitivamente emancipato dalle sue implicazioni territoriali. La lingua, a sua volta, in certi paesi costituisce soltanto un'eredità coloniale e la stessa designazione di lingua ufficiale diventa un parametro puramente accessorio dal punto di vista del riconoscimento identitario. Gli unici due paesi dove il portoghese esiste come lingua ufficiale e nazionale sono il Portogallo e il Brasile, per il resto il portoghese si può definire lingua madre solo per bassissime percentuali della popolazione. In sostanza ci troviamo di fronte a una lingua seconda, appresa sui banchi di scuola ed estranea alle comunità di appartenenza e/o alle famiglie di origine.

¹²⁶ Roberto Mulinacci, "Lusofonie" in *Lingua è Potere, LIMES – quaderni speciali* – rivista italiana di geopolitica, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, anno 2 n. 3, pp. 179-188

La *lusofonia* è pertanto un fenomeno che va ben oltre il legame tra il Portogallo e le sue ex colonie, è anzi il principale veicolo di autoriconoscimento, e di riconoscimento reciproco, tra i paesi di lingua portoghese di tutta l'area atlantica meridionale, uno spazio che raccoglie quasi tutti i paesi del Cplp e che ha fatto da tempo del Brasile la principale sfera di influenza politica, economica, linguistica e culturale.

Se, tuttavia, in alcuni paesi, tra cui il Mozambico, la lingua portoghese è diventata strumento di stabilità politica e “simbolo di unità nazionale, resta il fatto che proprio la sua ancora parziale diffusione geografica e sociale (che la riduce a lingua essenzialmente urbana, elitaria, maschile e giovanile) non solo rischia di mettere a repentaglio quell'unità, ma finisce altresì per limitare fortemente i diritti di cittadinanza di ampie fasce della popolazione.¹²⁷”

Un recente studio ha inoltre dimostrato la prevalenza dell'origine urbana nella moderna produzione letteraria africana di lingua portoghese. Gli scrittori mozambicani, ma anche quelli angolani, sono quasi tutti di origine cittadina, hanno scarsissimi contatti con le zone rurali e raramente conoscono altri idiomi al di fuori del portoghese.¹²⁸

Quella appena descritta è una caratteristica piuttosto singolare in quest'area letteraria, infatti, solitamente, gli scrittori africani sono bilinguI e mantengono una relazione stretta con il territorio e con le lingue indigene. L'allontanamento dalle lingue autoctone e dai costumi rurali è tuttavia un fenomeno recente, un effetto collaterale di quella vertiginosa crescita dei centri urbani che ha lacerato definitivamente i già deboli rapporti esistenti tra città e zone rurali. A tutto questo vanno aggiunti i lunghissimi anni di isolamento vissuti da intere aree del paese durante la guerra civile, quando la neonata nazione era letteralmente spaccata in due.

¹²⁷ Idem, pag. 183

¹²⁸ Salvato Trigo, “As Literaturas africanas de expressão portuguesa – um fenómeno do urbanismo -”, in *Ensaio de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*, Lisboa, Vega, 1990 (pp.53-60)

La lingua pertanto dimostra di poter funzionare come strumento di integrazione, ma anche di esclusione, mentre il genere letterario ricopre, in tal senso, un ruolo piuttosto secondario: non produce alcuna discriminante sulla popolazione di lettori a cui si rivolge, chi legge racconti può benissimo scegliere di leggere dei romanzi e viceversa.

“ciò che caratterizza il romanzo è una linea, un taglio preciso, un percorso preciso. Non troviamo questo passo nella vita [...] Credo quindi che la vita sia qualcosa che esplose. Non so se scrivo romanzi, e non so se ci sono molti africani che ne scrivono. Non so. Noi poniamo delle domande”¹²⁹

Le ragioni della diffusione, e della rinnovata linfa vitale che trova il genere del racconto in Africa, soprattutto se comparato alla situazione europea - e nonostante la sempre maggiore centralità, nella società contemporanea, di quella che è definita come "narratività diffusa", la quale esula spesso dalla letteratura e dai suoi principali ambiti referenziali¹³⁰ - sono da ricercare in una serie articolata di ragioni. *In primis*, c'è sicuramente la difficoltà di trovare case editrici in grado di pubblicare le opere letterarie, un impedimento oggettivo che spinge gli scrittori africani alla produzione di testi brevi che possono essere ospitati più facilmente su giornali e riviste.

I testi brevi, oltretutto, sono sicuramente più congeniali alla trasposizione scritta e alla relazione intertestuale con la narrativa orale. Tradizione e modernità convivono in maniera del tutto naturale nei racconti africani, i personaggi prendono parola per raccontare i frammenti di una società ingessata nel tempo immobile delle comunità rurali, delle isole, dei villaggi di pescatori oppure l'epopea di individui tramortiti dalle convulse trasformazioni delle città.

¹²⁹ Sony Labou Tansi in José Luandino Vieira, *Di fiumi anziani e guerriglieri*, 1. Il libro dei fiumi: le sorprendenti articolazioni del romanzo africano (a cura di Rosella Clavari), *Scritti d'Africa*, rivista on-line, 2010

¹³⁰ Cfr. Donata Meneghelli, *op. cit.*, in particolare il primo capitolo "Egemonia e ubiquità del racconto"

5. José Luandino Vieira: *Luuanda* lo spazio della *estória*

Gli imperi coloniali, per quanto diversi nella loro struttura e genesi, sono tutti accomunati da una storia di violenza generalizzata che ha coinvolto uomini, territori, culti e culture, svuotando di qualsiasi significato il concetto di incontro ferocemente confluito in quello di scontro. Quello portoghese è ad ogni modo un progetto imperialista piuttosto singolare, caratterizzato da un'incompiutezza cronica, una spinta espansionistica che ha attraversato quasi tutta la storia di un paese piccolo e semiperiferico, debole dal punto di vista militare e amministrativo, incapace di penetrare e occupare i territori occupati sui quali si limitava a esercitare un controllo sui punti commerciali più strategici. Gli africani subirono la cultura del colono e si europeizzarono, ma la mancanza di un apparato coloniale degno di tale nome e il relativo abbandono in cui vivevano in terra africana favorì, a sua volta, un processo di africanizzazione dei coloni portoghesi.

Gli scrittori africani hanno dunque tentato di raccontare questa singolare storia di dominazione coloniale e culturale, attraverso una narrativa che riflettesse i meccanismi osmotici della particolare “relazione post-coloniale” che si è poi instaurata tra il Portogallo e le sue ex-colonie¹³¹. La lingua letteraria utilizzata è quasi sempre quella europea, anche se sottoposta a un processo di rielaborazione continuo, una rimodulazione funzionale alla visione del mondo africana che produce un incessante movimento di ibridazione della lingua. In qualche modo si ripete il processo di africanizzazione prima accennato, solo che stavolta non coinvolge i coloni portoghesi ma i meccanismi interni della *langue* europea. L'africanizzazione della lingua avviene su più livelli, dalla ricombinazione sintattica e lessicale alla giustapposizione di frasi in lingue diverse, una sorta di intersezionismo linguistico e cosmogonico che permette la coesistenza di ritmi e strutture narrative tradizionali con le moderna forme di espressione letteraria.

¹³¹ Sandro Mezzadra, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, Ombre corte, Verona, 2008

Nelle letterature africane di lingua portoghese, il paradigma di questa contaminazione linguistica e culturale è rappresentato dall'opera dello scrittore angolano di discendenza portoghese José Luandino Vieira. Luandino trascorre tutta la sua infanzia nei *musseques*¹³², spazi periferici a metà strada tra città e campo, vivendo sulla propria pelle la condizione di spaesamento causata dalla contestuale appartenenza a due mondi separati. Luandino è uno scrittore bilingue perché fin da bambino ha vissuto in contatto diretto con il *kimbundo*¹³³ e il portoghese, pertanto nei suoi testi la contaminazione linguistica, come del resto quella razziale, è naturalmente acquisita e non ricercata. Nei sobborghi della città di Luanda la differenza bianco/nero, portoghese/africano è diluita nel più ampio confronto poveri/ricchi, città/suburbio, *Musseque/Luanda*¹³⁴.

Nel 1963 pubblica *Luanda*, l'opera che segna l'inizio di un nuovo modo di raccontarsi per tutta la letteratura africana di espressione portoghese. La condizione di indigenza in cui vivono gli abitanti dei *musseques* diventa soggetto letterario e consegna all'opinione pubblica un quadro completamente inedito della vita nelle colonie. Per l'abitante della periferia urbana angolana prima delle categorie *branco* e *negro* ci sono il *musseque* e *Luanda* ed è la povertà a marcare le differenze nelle colonie e non il supposto ordine sociale fondato sulla gerarchizzazione della razza. È una verità scomoda che provoca la reazione della PIDE¹³⁵; tanto che i suoi libri saranno censurati e lui condannato a quattordici anni di prigionia nella colonia penale di *Tarrafal*¹³⁶.

¹³² Quartieri periferici di Luanda. La parola *musseques* deriva dal *kimbundo mu seke* e significa sabbia rossa (*seke* indica il colore rosso ocra). A partire da un dato momento la parola *musseque*, passa a designare i gruppi di capanne che si addensano intorno alla capitale

¹³³ Il *Kimbundo* è una delle due lingue *bantu* che prendono il nome di *mbundu*. È diffusa soprattutto nella parte nord-ovest del paese, in particolare nelle province di Luanda, Bengo e Malanje.

¹³⁴ Come veniva chiamata Luanda dagli abitanti del *musseque*.

¹³⁵ Acronimo di *Polícia Internacional e de Defesa do Estado*. È stata la polizia politica del regime portoghese di Antonio Salazar tra il 1945 ed il 1969. Nonostante il nome sia cambiato dopo questa data la denominazione di PIDE è rimasta ad indicare la polizia politica del regime fino alla sua caduta avvenuta il 25 aprile del 1974.

¹³⁶ Isola dell'arcipelago di Capo Verde dove venivano inviati gli oppositori del regime salazarista. La colonia penale, conosciuta anche come "il campo della morte lenta", venne istituita nel 1936.

Laundino esprime la sua *africanità*, ammesso che sia possibile costringere in una categoria le espressioni culturali di un continente, attraverso una letteratura che sovverte il modello europeo e lo piega a una prassi narrativa che permette al mito e all'oralità di convivere nella scrittura, riconsegnandoli a quella centralità negata da secoli di colonialismo. In copertina, sotto il titolo *Luanda*, appare l'emblematica scritta *estórias*, quasi a voler sottolineare la prossimità della sua scrittura con la formula letteraria che rimanda idealmente a Guimarães Rosa. I suoi racconti rivelano una trasgressione sul piano dei linguaggi che produce una rottura su più livelli: linguistici, politici e letterari.

A desobediência traduz-se na adoção de procedimentos que envolvem o campo lexical, morfológico e sintático, neologismos, procurando mesclar a língua portuguesa oficial com as línguas banto (expressões do *kimbundo*), e de tudo mais o mais que considere válido para conferir uma feição africana da linguagem. A utilização de expressões do *kimbundo*, a língua *banto* falada na região em torno de Luanda (como *muadié*, *monandengues*, *maka*), o recurso aos provérbios veiculados nas línguas nacionais, a criação de termos através de processos de contaminação entre várias línguas, a transferência de normas gramaticais das línguas banto para o português o uso sem preconceitos de corruptelas próprias da fala popular constituem a base do fenómeno da apropriação do idioma imposto.¹³⁷

Lo studio dell'opera di Luandino ci mostra che un primo momento di intertestualizzazione dell'oralità passa necessariamente per la lingua. L'autore si fa interprete di un processo di riappropriazione dell'universo africano che, partendo dal linguaggio, configura i presupposti per una nuova lingua letteraria nazionale. L'atto di disobbedienza, intrinseco alla scrittura, esprime un atteggiamento militante che trasforma il testo letterario in strumento politico. La tradizione dell'oralità si inserisce nei racconti non per testimoniare la Storia ma per raccontarne i movimenti interni e le contingenze localistiche, infine tutte le contraddizioni mistificate dal discorso coloniale. L'arbitrarietà del potere è testimoniata invece dai

¹³⁷ Rita Chaves, *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literario*, Atelie, São Paulo, 2005, pag. 53

discorsi degli abitanti del *musseque*, i quali si esprimono in portoghese e in *kimbundu*, realizzando una relazione intertestuale tra oralità e scrittura del tutto inedita nel panorama delle letterature africane di espressione portoghese.¹³⁸

— Como vocês não chegaram a nenhuma conclusão sobre a galinha e o ovo, eu resolvo...

(...) -Vocês estavam a alterar a ordem pública, neste quintal, desordeiras! Estavam reunidas mais de duas pessoas, isso é proibido! E, além do mais, com essa mania de julgarem os vossos casos, tentavam subtrair a justiça aos tribunais competentes! A galinha vai comigo apreendida, e você toca a dispersar! Vamos! Circulem, circulem para casa! Os soldados, ajudando, começaram a girar os cassetetes brancos em cima da cabeça. Muitas que fugiram logo, mas nga Zefa era rija, acostumada a lutar sempre, e não ia deixar a galinha dela ir assim para churrasco de soldados, como esses homens da patrulha queriam. Agarrou-se no sargento, queria segurar a galinha, mas o homem empurrou-lhe, levantando o bicho alto, poe cima da cabeça, onde a Cabíri assustada, começou piar, sacudir o corpo gordo, arranhando o braço do soldado com as unhas.

— Ei, ei, ei! Mulherzinha, calma, calma! Senão ainda te levo presa, vais ver! ‘tá quieta!¹³⁹

Nel *musseque* le divisioni e i litigi sono all'ordine del giorno, ma con l'arrivo della polizia, espressione della prepotenza del potere coloniale, la comunità ritrova le ragioni della coesione smarrita e si organizza per impedire il sequestro della gallina. A chi andrà l'uovo e di chi era la gallina non ha più importanza, adesso quello che conta è impedire all'intruso, con il raggio, con l'astuzia o con la forza se necessario, di appropriarsi di un bene della comunità.

¹³⁸ CHAVES, 2005, pp. 19-44

¹³⁹ VIEIRA, Luandino, José, “Estória da galinha e do ovo” in *Luuanda – estórias* -, Edições 70, 2007, pag. 184

7. Le voci di dentro: il mito riscrive la storia

“Não se faz da memória um novo amor, por isso nada em mim te procurava [...] para mim teu País no mapa era uma confusa mancha de incerteza”¹⁴⁰ nelle parole del poeta portoghese Castro Mendes la necessità di raccontare la storia di quelle nazioni che si pensavano patrie e dal 25 aprile del 1974 sono diventate ex colonie. Dall’altro lato dell’Atlantico, gli scrittori africani sentono ancora più urgente il bisogno di raccontare la storia dalla prospettiva del colonizzato e chiudere definitivamente il discorso iniziato con le lotte di liberazione.

Scarnificare il concetto di memoria iscritto nella storia coloniale per raccontare, anzi “scrivere”, una storia altra è l’obiettivo intrinseco della maggior parte degli scrittori mozambicani. La riscrittura si serve del mito racchiuso in tutte quelle oralità che sono la memoria collettiva del popolo mozambicano: i racconti *em volta da fogueira*, i canti, i poemi popolari, etc.

É esta atitude de deslumbramento perante os cosmos que é a condição de base de toda a obra literária em que o mito constitui algo de verdadeiramente vital, não um simples acto mental. A memória torna-se mais do que um elemento individual para se transformar em memória ancestral (memória de muitas vozes e muitos tempos).¹⁴¹

As vozes entrano nel racconto attraverso la scrittura e diventano espressione di tantissime altre voci e testimonianze, una sorta di *myse en abime* che riconsegna al lettore la "comprensione generale dell’universo - una comprensione non solo generale, ma anche *totale*"¹⁴², una specie di metodologia globale fondata sul principio che se non si coglie il tutto non è possibile comprendere niente.

¹⁴⁰ Castro Mendes, Felipe, “Africas” in *Poesia Reunida (1985-1999)*, Topbooks, Rio de Janeiro, 2001

¹⁴¹ LEITE, 1998, *oralidade, vozes, língua*, in op. Cit, pp. 39-52

¹⁴² Claude Lévi-Strauss, *Mito e significato*, Il Saggiatore, Milano, 1980, pag. 31

La letteratura mozambicana come qualsiasi altra ha la propria origine nel mito, se è vero che grazie ai miti i vocaboli hanno preso forma trasformando i simboli originari in espressioni letterarie. *As vozes* presenti nella letteratura mozambicana testimoniano e riportano credenze e culture il cui intendimento richiede la lettura di segnali che sfuggono alla rappresentazione razionale del reale. Non è raro, infatti, l'intervento dei morti negli accadimenti dei vivi e la loro apparizione non è quasi mai accessoria, tutt'altro, spesso risulta determinante. Lo stesso vale per i presagi, le metamorfosi, i segnali, etc.

I vecchi sono i depositari di questa cultura ancestrale che si tramanda grazie alla tradizione orale, ma fluisce naturalmente anche nelle *estórias racchiuse* tra le pagine dei libri. L'insieme di enunciati plurilinguistici, la miriade di estratti discorsivi che Bakhtine racchiude nel concetto di *eteroglossia*, danno vita a uno spazio culturale che permette al portoghese e alle lingue indigene di convivere. Tutte queste diversità di discorsi sociali e individuali, le voci, le visioni del mondo africane ed europee, coloniali e post-coloniali, ancestrali e moderne, rurali ed urbane, trovano nella rappresentazione letteraria il loro contenitore ideale.¹⁴³

L'equivalenza tra lingua di partenza e lingua di arrivo è però solo parzialmente semantica, in quanto la lingua letteraria mette in risalto la dimensione extra-letteraria (registro mitico-filosofico e visione del mondo). Lo spettro semantico trova pertanto la sua espressione nell'*eteroglossia* traduttiva, la quale a sua volta consente la *risimbolizzazione* nella lingua d'arrivo (grazie all'interferenza armoniosa tra due o più registri linguistici). In altre parole la lingua portoghese è abitata da quella africana, e con essa dal suo modo di vedere ascoltare e narrare il mondo, un *amalgama* tra visioni diverse che trova la sua realizzazione ideale nella *estória*: la

¹⁴³ Michail Bakhtin, "La pluridiscorsività nel romanzo" in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 108-140 Dal greco *etero-* + *gloss* + *ia*: "altro" + "discorso". Il discorso di qualunque individuo è abitata da *voci* diverse, o da personaggi costruiti attraverso la lingua. Bakhtine definisce questa "polifonia" *raznorecie*, tradotta in italiano come eteroglossia. Il termine *eteroglossia* denota, in sostanza, l'uso simultaneo di diversi tipi di discorso o di altri segni, la tensione che si crea tra di essi e la relazione conflittuale che intrattengono all'interno di un testo.

dimensione dove le conoscenze racchiuse nella narrazione orale nel farsi scrittura “prendono parola”.¹⁴⁴

È plausibile, pertanto, stabilire l'esistenza di una relazione tra il linguaggio del sogno e la capacità simbolica intrinseca al linguaggio mitico. I personaggi dei racconti di Mia Couto, ad esempio, sognano così frequentemente che spesso si stenta a distinguere, nell'economia del racconto, gli avvenimenti reali da quelli sognati “Estas estórias desadormecem em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que foi contada como se tivesse ocorrida na outra margem do mundo”¹⁴⁵ La capacità di simbolizzazione che percorre tutta la scrittura di *Vozes Anoitecidas* è costruita proprio su questo legame tra linguaggio dei sogni e linguaggio mitico perché, come afferma lui stesso in *Cronicando* “Afinal das contas, quem imagina, è porque não se conforma com o real estado da realidade”¹⁴⁶. La realtà del paese in guerra, la lotta fratricida durante gli anni feroci della guerra civile, tutto viene trasfigurato attraverso il ricorso al sogno e alla condensazione del mito per raccontare una realtà che non si lascia rappresentare.

Il modo in cui i valori ancestrali entrano a far parte del quotidiano e si integrano con i valori della società moderna sono i temi fondamentali di cui si occupano le *estórias* di Mia Couto, João Paulo Borges Coelho e tanti altri. La descrizione dei luoghi della tradizione, il ruolo degli anziani, i detentori della saggezza arcaica che consentono la sopravvivenza dei miti e delle oralità, costituiscono il nucleo narrativo dei loro racconti. Le motivazioni di questa diversa esigenza espressiva non sono però così evidenti e ci riportano alla dimensione conflittuale, di conseguenza alla necessità di condensazione attinente alle teorie freudiane. Quest'ultimo aspetto è fondamentale perché consente la rivisitazione

¹⁴⁴ Sigmund Freud, “Il lavoro onirico” in *L'interpretazione dei Sogni*, Newton, Roma 1988, pp. 209-374

¹⁴⁵ Mia Couto, “Texto de abertura” in *Vozes Anoitecidas*, 9° ed. Caminho, Lisboa, 1987, pag.19

¹⁴⁶ Mia Couto, *Cronicando*, Maputo, Edições Notícias, 1988, pag. 21

della storia in chiave unificante e nazionalista, avvalendosi dell'incorporazione di motivi mitici che legano insieme (*amalgamano*) passato e presente.¹⁴⁷

Nella filosofia della storia, il termine storia fa riferimento a due diversi livelli di realtà: la *res gestae*, i fatti storici, e la *rerum gestarum*, ovvero la narrativa di questi fatti. Idealmente la *rerum gestarum* rappresenta un riflesso della *res gestae*, la relazione diretta dei due livelli è però messa in discussione dal concetto di autoriflessione della narrativa storica che li considera come due momenti separati e autonomi. L'interpretazione dei fatti, secondo questa visione storica, si basa sulla sovrapposizione di più versioni della stessa come conseguenza diretta dell'interpretazione soggettiva, senza discriminare sulla veridicità dell'una o dell'altra. L'impossibilità di accesso alla verità unica e autorevole è alla base della nozione di *fiction* e della messa in discussione del discorso storico in quanto rappresentante unico della verità dei fatti, “nel corso di secoli, infatti, ogni mente riflessiva ha constatato come le vicende umane si presentino, tanto nel loro proprio tempo quanto nei tempi successivi, nelle forme e nei termini in cui le vedono e descrivono, o le ricordano o ricostruiscono, i protagonisti, i contemporanei, i posteri.”¹⁴⁸

Nella società mozambicana la valorizzazione dell'oralità è anche un modo per riappropriarsi, simbolicamente, di un universo culturale soggiogato e offuscato dall'introduzione della scrittura. È opportuno sottolineare che non sempre la scrittura è il prodotto di una naturale evoluzione storica, può essere anche

¹⁴⁷ Inevitabilmente, quando si parla di *simbolizzazione*, *risimbolizzazione*, *amalgama*, *totalizzazione*, *etc.*, si torna alle pulsioni che alimentano il sogno. Il sogno si compone di un contenuto onirico latente, la forza motrice del sogno, e un contenuto onirico manifesto, ovvero ciò che si ricorda. Il contenuto onirico manifesto è il risultato della trasformazione simbolica avvenuta a seguito della censura onirica, quella funzione psichica che impedisce ai desideri inconsci l'accesso diretto alla coscienza e costringe il sogno ad utilizzare strategie di “travestimento” (il versante notturno della rimozione). Il linguaggio onirico grazie alla condensazione, pratica che unisce due persone in una o vari oggetti in un'unità simbolizzata, si sottrae al conflitto generato dall'alternativa tra due o più scelte sostituendo immediatamente la coniugazione “o” con la “e”.

¹⁴⁸ Giuseppe Carratelli Pugliese, “Res gestae e historia rerum gestarum” in *Storia – Enciclopedia del Novecento* (1984)
Treccani.it [http://www.treccani.it/enciclopedia/storia_\(Enciclopedia-Novecento\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/storia_(Enciclopedia-Novecento)/)

un'imposizione esterna che produce squilibri in una società edificata su valori culturali e culturali affidati alla trasmissione orale, corale e comunitaria. La politica coloniale oltre alla violenza tangibile, ha prodotto un processo di assimilazione che ha svuotato i valori ancestrali preesistenti all'arrivo dell'uomo bianco, sostituendoli con nuovi riferimenti europei. I segni di questa violenza epistemica sono ancora presenti e influiscono in maniera determinante sulla storia dei popoli che l'hanno subita¹⁴⁹. La memoria condivisa diventa allora una condizione necessaria, e trova di fatto la sua espressione più coerente nella letteratura post-coloniale, nata proprio sull'onda della necessità di far luce sui buchi neri della storia.

L'oralità è ancora il principale mezzo di trasmissione culturale delle popolazioni rurali mozambicane, pertanto riappropriarsi di questi valori ancestrali diviene oltremodo necessario ai fini di una riformulazione culturale nazionale e unitaria. La memoria ancestrale racchiude una diversa visione del mondo, un punto di vista che nel metterlo in discussione, integra un presente fondato su valori occidentali. I valori tradizionali nel post-indipendenza hanno subito anche un processo di rimozione interna, rinnegati da una vertigine ideologica ostinatamente avversa alla convivenza con pratiche magiche e credenze tradizionali che affidavano la costruzione del futuro alla profezia.

Nuove prospettive di costruzione nazionali si profilano oggi all'orizzonte e passano necessariamente dalla trasmissione della memoria, diventata scritta, e da una lingua portoghese che si è *mozambicanizzata*. Le novità formali risiedono invece nell'invenzione di una narrativa capace di riappropriarsi dei modelli dell'oralità e della visione mitica dell'universo, e di scrivere *estórias* che propongono una diversa nozione di cultura e di concetto identitario. I più vecchi muoiono e con essi il lascito delle oralità, ma la vera morte della tradizione avviene solo se si smette di raccontare.

Me contaram, é coisa antiga, dos tempos de Vasco de Gama. Dizem que havia, nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços de navios. Recolhia restos de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou

¹⁴⁹ Slavoj Žižek, *La violenza invisibile*, Rizzoli, Milano, 2007

raízes e reviveu em árvore. Pois, senhor eu sou essa árvore. Venho de uma tábua de outro mundo mas o meu chão é este, minhas raízes nasceram aqui. ¹⁵⁰

¹⁵⁰ Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, 6ª ed., Caminho, Lisboa, 1996, pag. 48

III PARTE

I margini della rappresentazione e la forza dell'esiguità.

Nuove *estórias* de Mozambico e linguaggi fotografici.

L'immagine della pipa non è una pipa

(Magritte)

1. La cornice e i margini della rappresentazione

La cornice nella sua significazione più essenziale è la chiusura che separa l'immagine dallo spazio circostante, la rende indipendente dal contesto e invita chi la guarda ad assumere una specifica modalità di visione. Quindi non è solo “ornamento”, ma anche strumento di contestualizzazione e delimitazione della rappresentazione. La cornice funziona allo stesso tempo come chiusura e apertura: nel delimitare il campo visivo invita alla fruizione (contemplazione, osservazione attenta) dell'oggetto rappresentato. Questa ambivalenza semantica, che ruota intorno ai limiti della percezione estetica e filosofica, rimanda alla problematica dei margini della rappresentazione, intesi come confine tra dentro e fuori, rappresentabile e non rappresentabile.¹⁵¹

In letteratura, la cornice diventa un procedimento narrativo che organizza una varietà di racconti separati in un macroracconto unico. I dispositivi di contestualizzazione o decontestualizzazione, che definiscono la “grammatica dello sguardo”¹⁵², funzionano nella rappresentazione letteraria e fotografica attraverso la delimitazione e focalizzazione del soggetto (letterario o fotografico). I margini della rappresentazione (intesi come soglia) possono prescindere dalla scelta dell'autore e dipendere da motivazioni di carattere epistemico e/o traumatico che impediscono l'accesso alla memoria e alle fonti, ma possono anche essere frutto di una rinuncia consapevole.

Per quanto riguarda la fotografia, gli storici contemporanei esaltano la sua capacità di scrittura istantanea e sintetica, ma non sempre la considerano una vera e

¹⁵¹ Ortega y Gasset, "Meditazioni sulla cornice" in *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, (a curadi M. Mazzocut-Mis), Mondadori, Milano, 1997, pag. 224

¹⁵² Antonio Soamini, "La cornice e il problema dei margini della rappresentazione", in *Le parole della filosofia*, Seminario di filosofia dell'immagine, III, 2000

propria fonte, restringendone l'uso all'indagine delle "grandi aree tematiche che riguardano emozioni e passioni collettive (la vita, la morte, la pace, la guerra) (...) con una efficacia e una profondità sconosciute alle parole scritte".¹⁵³ La famosa affermazione di Susan Sontag "Il documento fotografico incrimina"¹⁵⁴ sembra apparentemente in contrasto con l'approccio storiografico appena descritto, ma in realtà la scrittrice statunitense faceva riferimento alla testimonianza che l'immagine racchiude: qualcosa di effettivamente accaduto. Era lì presente e in quanto tale è incontestabile.

La macchina fotografica non può allontanarsi dalla realtà, ciò che viene fotografato è indubitabile che esista, ma le fotografie sono comunque un'interpretazione del mondo, tanto quanto lo sono i quadri, i disegni e le sculture. Il fotografo nel momento in cui sceglie una posa o un soggetto impone dei margini che impongono dei criteri di lettura. I margini possono "decontestualizzare e delimitare" l'evento, renderlo più "visibile" imponendo allo spettatore un'estetica dello sguardo che ne condiziona la visione e la comprensione.¹⁵⁵

La fotografia può anche essere racconto e prescindere dal concetto di documentazione, quindi può diventare ricostruzione, libera invenzione e fantasia. In altre parole, essa può trasformarsi in prodotto artistico e comunicare qualcosa di diverso da quello che si vede. La sua apparente soggettività ci porta spesso a confondere la rappresentazione con la realtà, ma nella fotografia, come nel racconto, quella che ci viene presentata è la sua traduzione in immagini.

Le fonti fotografiche, così come quelle narrative nella ricostruzione storiografica, hanno bisogno di essere integrate da una rete di conoscenze: nomi, epoche, situazione politica, sociale, etc. Il dettaglio, può proiettare nell'epoca, raccontare come si vestivano, se era inverno o estate, ma per sapere chi fossero e cosa facevano realmente quelle persone è necessario integrare il discorso con un

¹⁵³ Giovanni De Luna, *La passione e la ragione: il mestiere dello storico contemporaneo*, Mondadori, Milano, 2004, pag. 237

¹⁵⁴ Susan Sontag, *Sulla Fotografia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2004, pag. 5

¹⁵⁵ ORTEGA y GASSET, pp. 210-212

diverso tipo di archivio. Questo ovviamente accade con qualsiasi tipo di fonte documentaria, ma la fotografia sembra richiederlo con maggiore forza.

Grazie alle nuove capacità di divulgazione propiziate dalla rete è diventata famosa una foto scattata nel cantiere navale di Amburgo il 13 giugno del 1936. In quella foto si vede un gruppo di operai salutare col braccio teso il passaggio di Adolf Hitler, in visita al cantiere per il varo della nave scuola della marina militare tedesca Horst Wessel. In mezzo a quella folla, spicca un gesto di muta protesta che ha fatto il giro del mondo, conferendo un'inattesa popolarità postuma al soggetto ritrattato. L'operaio è l'unico che rimane ostinatamente con le braccia incrociate, in una posa che esprime un'ostinata protesta. Il gesto di sfida è evidente, la foto testimonia il gesto e racconta la storia di quel gesto coraggioso, ma non racconta tutta la storia, non è in grado di farlo. Per sapere chi era l'operaio e come si chiamasse è necessario ricorrere a fonti documentali aggiuntive.¹⁵⁶

L'OPERAIO CHE INCROCIÒ LE BRACCIA



Insomma, quelle braccia incrociate focalizzano l'attenzione del lettore e invitano all'interpretazione soggettiva della foto, ma anche alla necessità di un'integrazione con fonti testuali. Il ricorso alla didascalie avrebbe forse potuto

¹⁵⁶ L'operaio si chiamava August Landmesser era stato membro del partito nazionalsocialista dal 1931 al 1935, ma aveva lasciato il partito perché diventato padre di due bambine avute da una giovane donna di religione ebraica. La persecuzione subita dalla moglie e dalle figlie trasformano August Landmesser in un oppositore del Terzo Reich. L'operaio fu incarcerato per ben due volte nel campo di concentramento di Börgermoor.

facilitare la ricostruzione, ma una fotografia accompagnata da una didascalia diventa più convincente e per questo più pericolosa.

“Un quadro falso (cioè un quadro con un'attribuzione sbagliata) falsifica la storia dell'arte. Una fotografia falsa (cioè una foto ritoccata o manomessa, o accompagnata da una falsa didascalia) falsifica la realtà.”¹⁵⁷

Simile al racconto, la fotografia si limita a fissare un'immagine tra le tante possibili, emulandone in qualche modo anche caratteristiche quali la brevità, l'incisività e l'insostituibilità. Come abbiamo visto però pensare alla fotografia come a una rappresentazione oggettiva e inoppugnabile della realtà può costituire un errore, poiché l'immagine, come la narrazione, è frutto di scelte da parte dell'*operator*. Il fotografo sceglie la posa o il soggetto, poi la parola passa all'interpretazione dello *spectator*, colui che “legge” la foto¹⁵⁸. La fotografia e il racconto sono il frutto di processi molto simili, entrambi si basano sulla scelta di momenti e di presenze (ma anche assenze), da fissare nell'infinita sequenza di immagini che costituiscono la nostra esistenza. Un processo del tutto arbitrario, interamente sottomesso al potere di inclusione o di esclusione dell'autore.

Il fotogramma, nel fissare un momento di una determinata epoca, ci fornisce un dettaglio dal quale ricavare una storia in più, un po' come avviene con il racconto che privilegia un determinato aspetto, una parte sul tutto.

Io posso scendere ancora di più nel particolare, notare che parecchi degli uomini fotografati da Nadar avevano le unghie lunghe: questione etnografica: Come si portavano le unghie in una determinata epoca? La Fotografia può dirmelo, molto meglio dei ritratti dipinti. Essa mi permette di accedere a un infrasapere; mi fornisce una collezione di oggetti parziali e può

¹⁵⁷ SONTAG, Susan, *Sulla fotografia – realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino p. 75

¹⁵⁸ Barthes, 1980

solleticare in me un certo qual feticismo (...) ho chiamato questi aspetti «biografemi»; la Fotografia ha con la Storia lo stesso rapporto che il biografema ha con la biografia.¹⁵⁹

Solo una volta individuata l'intenzionalità dell'autore la fotografia può essere interpretata da chi lo osserva e fornire il racconto in essa contenuto, a volte anche attraverso dettagli assolutamente irrilevanti nel momento in cui la foto veniva scattata: l'abbigliamento, lo sfondo, perfino gli spazi bianchi e le assenze. La fotografia diventa una riproduzione verosimile del passato, così come la storia, che rappresenta a sua volta una ricostruzione verosimile delle tracce e delle fonti esaminate.

La fotografia quando viene utilizzata come fonte storica può rendere rappresentabile l'indicibile e paradigmatiche, in tal senso, sono le quattro foto scattate di nascosto dal *sommerkommando* nel campo di sterminio di Aushwitz. Arrivate nelle mani della resistenza polacca di Cracovia diventano la prima prova tangibile dello sterminio, ma anche la prima possibilità di costruire una testimonianza dell'Olocausto.

Le foto ci forniscono sempre dei racconti postumi, questo perché hanno bisogno di essere metabolizzate prima di farsi strada e modellare il nostro immaginario. Può capitare di ritrovarsi di fronte a fotografie di persone a noi care e di non riuscire a ritrovarle in maniera così completa di come quando le pensiamo. I fotogrammi ci raccontano delle epoche di quella persona cara e ci permettono di riconoscerla, eppure, per ritrovarla veramente, spesso ci dobbiamo imbattere in qualcosa di inaspettato che ci restituisce quella *pensosità* di cui parla Barthes: una penna distrattamente poggiata sulla scrivania, il tram che passa sullo sfondo il cui sferragliare ci riporta all'immagine domestica della mamma intenta a cucire mentre facevi i compiti per la scuola. Sono questi particolari, questi frammenti di storia, questi racconti brevi che insistono sui particolari che ci permettono di chiudere gli occhi e ritrovare la persona, la casa materna, la Storia.

¹⁵⁹ Barthes, 1980, pag. 30

La Storia è isterica: essa prende forma solo se la si guarda – e per guardarla bisogna esserne esclusi [...] Il tempo in cui mia madre ha vissuto prima di me: ecco che cos'è, per me, la Storia (e del resto è proprio questo periodo che, storicamente, mi interessa di più). Nessuna anamnesi potrà mai farmi vedere quel tempo sulla scorta di me stesso.¹⁶⁰

Il nostro ruolo di osservatori, ma anche di artefici della nostra storia personale, ci relega “al di fuori” della Storia impedendoci di essere testimoni e finanche di credere, veramente, al Testimone. Il racconto della Storia è gravato dalle incursioni della memoria selettiva, nonché da racconti che si sono stratificati come memoria personale e trasformarla in memoria collettiva significa esporsi ai rischi dell'omissione e della sublimazione. Il soggetto che scrive la storia, ma anche colui che la legge, lo fa attingendo essenzialmente alla propria cultura, al proprio sapere, personale ed epocale, alla propria ideologia. Questa capacità di riconoscere l'informazione basandola sulla propria conoscenza ci permette di trovare un punto di convergenza con le intenzioni di chi scrive o di chi scatta la foto. Questa dimensione di familiarità con l'oggetto, da Barthes definita *studium*, ci rimanda in qualche modo alla *geselligkeit*, il canone comunicativo basato su concetti comunemente condivisi.

¹⁶⁰ Barthes, 1980, p. 67

2. Immagine e racconto: ritagli di storia

Non bisogna sottovalutare la necessaria lacunosità dell'immagine "se le imponiamo di dirci più di quello che non può [...] saremo presto delusi le immagini non sono che lembi strappati, pezzi di pellicola. Esse sono dunque inadeguate: ciò che noi vediamo è davvero poco rispetto a quello che noi sappiamo"¹⁶¹

Hubermann nel suo ragionamento fa ovviamente riferimento alla fotografia, malgrado tutto se lo applichiamo alla rappresentazione letteraria nella narrativa breve il principio rimane sostanzialmente lo stesso. Per quanto l'accostamento di due linguaggi così diversi come la scrittura e l'immagine possa in un primo momento sorprendere, è evidente che entrambi si fondino essenzialmente sulla capacità di essere brevi, coincisi e incisivi. Altro elemento in comune è l'esaltazione del particolare che viene estrapolato da una realtà in perenne movimento per essere trasformato in "immobilità funebre"¹⁶². Questa rappresentazione basata su "una parte per il tutto"¹⁶³ li rende evidentemente non intercambiabili, soprattutto se parliamo di archivio e ricostruzione storica. Il racconto e la fotografia sono rappresentazioni di istanti, appunto *istantanee*, in quanto tali non ci diranno mai tutto.

La perenne necessità di integrazione delle immagini "carica di responsabilità lo storico, che raccoglie la loro «supplica ad essere guardate» e le coglie non come un velo ma come uno «strappo» sulla realtà, come «un sintomo, un disagio» nei confronti della tradizione interpretativa (per dirla con le parole di Walter Benjamin), cioè come un'irripetibile occasione di conoscenza"¹⁶⁴.

¹⁶¹ Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano, 2005, pag. 52

¹⁶² È la dialettica del ricordo che si condensa nell'immagine fotografica: chi rammemora tenta di istituire un dialogo con il mondo dei morti. (Barthes, pag. 9)

¹⁶³ Virno, 2005

¹⁶⁴ Gianmario Guidarelli, *Lo sguardo di Perseo*, Engramma- numero 64, Aprile – Maggio 2008, http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=252

L'immagine fotografica estrapola il soggetto dal suo tempo e dalla sua dimensione per produrre un invito alla fruizione che non è mai casuale, ma conseguenza della scelta dell'*operator*. Il racconto a sua volta, come dice Hemingway, ci mostra solo la punta dell'iceberg¹⁶⁵ lasciando il lettore con brama di conoscenza: una descrizione più dettagliata dei luoghi, la condizione psicologica dei personaggi, la loro biografia, l'evoluzione della storia, etc. Questo perché lo scrittore di racconti narra solo uno dei tanti episodi che possono avvenire nell'esistenza di un individuo, un *click* che mobilita empaticamente l'attenzione del lettore e lo invita a terminare la lettura in "una sola seduta"¹⁶⁶.

In entrambi i casi viene applicato il procedimento della di cornice, che nella sua essenza altro non è che il potere di inclusione, e di esclusione, che il fotografo e lo scrittore di aneddoti e racconti esercitano sul soggetto rappresentato. L'atto di "incorniciare" un dettaglio crea un dentro e un fuori, quindi, naturalmente, l'inclusione di un soggetto comporterà l'esclusione di altri. La macchina fotografica inquadra un dettaglio, anche se ci serviamo di obiettivi particolarmente performanti che ci permettono di abbracciare panorami ogni volta più vasti, quello che entra nell'obiettivo sarà sempre e comunque solo un pezzo di mondo, un solo momento che si trasforma in "immobilità viva"¹⁶⁷.

La scelta del soggetto come quella del "momento" è decisa dall'*operator* con uno scopo ben preciso, sia che si tratti di una foto di famiglia che di un reportage di guerra, isola un dettaglio non per rappresentare la realtà ma una parte di essa, quella che a lui più interessa. La storia raccontata dalle immagini è infatti sempre frammentaria, pretendere che ci racconti tutta la storia significa richiedere alla foto quello che non ci può dare.

¹⁶⁵ Per Hemingway in un racconto ben scritto l'importante è quel che non si vede. I sette ottavi devono rimanere sempre sommersi, è materiale utile e lo scrittore di racconti lo deve conoscere ma può rimanere anche sott'acqua, anzi, è meglio, così l'iceberg sarà sempre più solido. Se uno scrittore però omette qualcosa perché ne è all'oscuro, allora le lacune si noteranno.

Ricardo Piglia, "Tesis sobre el cuento" in *Formas breves*, Editorial Anagrama, Buenos Aires, 1986, VI

¹⁶⁶ Poe, Op. cit.

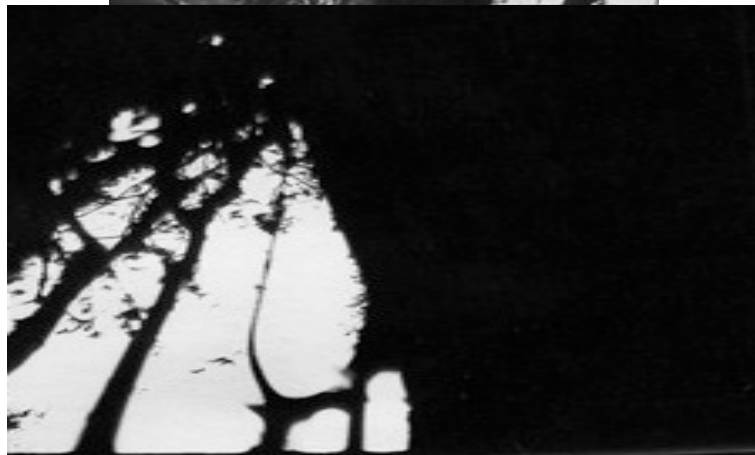
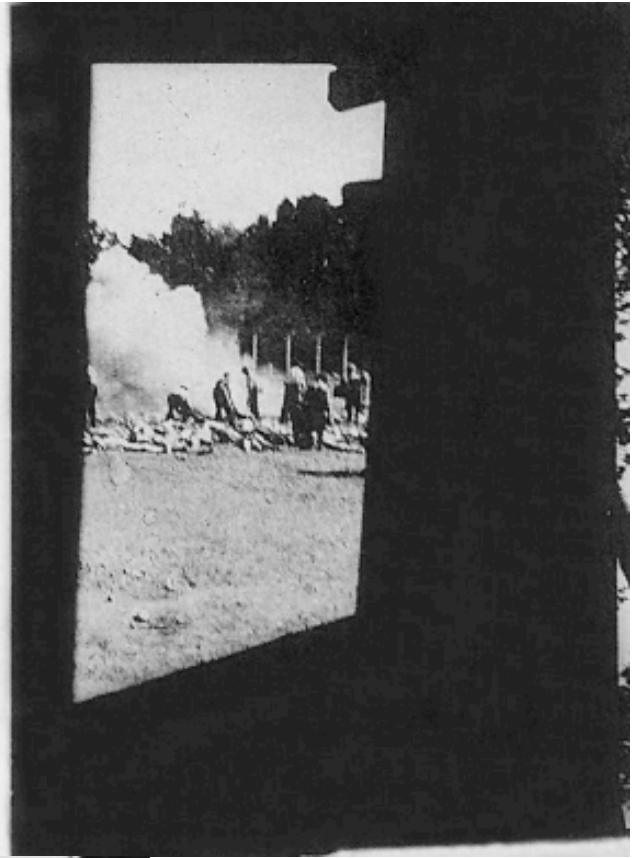
¹⁶⁷ In sostanza la fotografia nel certificare che qualcuno "è stato", ci ribadisce costantemente il concetto di morte. (Barthes, pag. 50)

Paradigmatici in tal senso sono i quattro fotogrammi che un membro del *Sonderkommando* nascosto nel Crematorio V riuscì a scattare nell'agosto del 1944 all'interno di Birkenau, usciti poi da Auschwitz grazie alla Resistenza polacca e sopravvissuti fino a noi. La testimonianza fornita da quegli scatti ha un valore ontologico inestimabile ma, come dice Didi-Huberman, non bisogna sottovalutare la necessaria lacunosità dell'immagine: a volte le “domandano troppo” e sappiamo che alla foto non si può chiedere più di quello che può dire.

Le foto sono ritagli di realtà, non possono raccontare “tutta la verità” perché “l'immagine è impotente a trasmettere tutto il reale”¹⁶⁸. Il grande valore storico dei quattro fotogrammi scampati alla distruzione risiede nella loro natura di resti archeologici ¹⁶⁹, delle tracce da cui partire per rendere rappresentabile l'irrapresentabile. Non bisogna andare però oltre il loro valore di “indizi di verità”, in quanto tali complementari al valore testimoniale dei racconti dei sopravvissuti.

¹⁶⁸ Didi-Huberman, pag. 82

¹⁶⁹ Iconic Photos, The Sonderkommando Photos
<http://iconicphotos.wordpress.com/2010/09/02/the-sonderkommando-photos/>



3. La realtà e l'immagine

La fotografia può aiutare quindi a restituire quindi la parola a chi l'ha persa e rendere dicibile l'indicibile, ma solo se la si usa come indizio di realtà e non come realtà *tout court*. La principale difficoltà nell'interpretare e, dunque, nell'utilizzare come fonte storica l'immagine fotografica è proprio la sua natura polisemica. Le interferenze soggettive ne fanno un prodotto del tutto arbitrario "legato allo scatto dell'obiettivo"¹⁷⁰. Secondo Roland Barthes una foto può essere considerata come l'oggetto di tre pratiche: fare, subire, guardare. Il Fotografo è l'*Operator*, lo *Spectator* è colui che sfoglia le foto interpretandole secondo la propria immaginazione ma anche *subendo* la direzione imposta dal fotografo, infine c'è lo *Spectrum*, il soggetto fotografato.¹⁷¹

L'*operator* è quello che decide cosa entra e cosa esce dall'inquadratura, vale a dire cosa entra e cosa esce dalla storia. Questo potere escludente può alterare la verità dei fatti, raccontando altro rispetto a quanto accaduto veramente, è necessario pertanto "un grande rigore teorico[...] in ogni produzione testimoniale [...]".¹⁷² In altre parole, sebbene la foto rappresenti delle immagini del reale non significa che la storia che pretende di raccontare sia sempre vera.

Le immagini del massacro di Timisoara, la più grande carneficina del secondo dopoguerra del Ventesimo secolo, fecero il giro di tutto il mondo. In realtà si tratta di un massacro che non ha mai avuto luogo, eppure l'impatto emotivo di quelle immagini è diventato parte della nostra memoria storica. A pochi giorni dal Natale del 1989 gli spettatori del mondo intero si commossero di fronte ai corpi dei ribelli torturati e uccisi dalla polizia del dittatore Ceausescu. Si parlò di quasi 5.000 morti,

¹⁷⁰ Barthes, pag. 17

¹⁷¹ Barthes, 1980, pag. 11

¹⁷² Ivi, pag. 52

elicotteri che sparavano sulla folla, donne incinte sventrate e il feto strappato dalle viscere, centinaia di persone uccise dopo essere barbaramente torturate. A corroborare tanto orrore i racconti di un fantomatico viaggiatore cecoslovacco e le foto scioccanti dei cadaveri stesi sulla strada con evidenti segni di sutura xche andavano dal collo alla cintura. Come dubitare.

Un anno dopo Michel Castex, giornalista dell' *Agence France-Presse*, definì tutta quella storia “un mensonge gros comme le siècle”¹⁷³. Tre medici di Timisoara affermarono che i corpi di persone decedute di morte naturale erano stati prelevati dall'istituto medico legale della città ed esposti nelle strade. Le immagini più agghiaccianti, quelle dei corpi suturati e quelle della mamma col feto appoggiato sulla pancia, appartenevano a persone dissotterrate dal cimitero dei poveri: 13 corpi di sventurati, alcolizzati e barboni sepolti nei mesi precedenti, le ferite sul torace erano i segni della dell'autopsia. Madre e figlia assassinate si chiamavano rispettivamente Zamfira Baintan, un'anziana alcolizzata morta a casa sua di cirrosi epatica l' 8 novembre del 1989 e la bimba Christina Steleac, morta il 9 di dicembre per una congestione. È possibile fornire tutti i particolari sulla storia delle immagini del massacro, poiché quelle, le immagini, sono esistite realmente e quindi la loro è una “storia vera” che può essere ricostruita. Cosa accadde veramente in quei giorni è invece un'altra storia, una storia che quelle immagini non ci possono raccontare.



¹⁷³ Claudio Fracassi, *Sotto la notizia niente – saggio sull'informazione planetaria* – Libera informazione Editrice, AltrItalia, Roma 1994

La manipolazione della verità non è però sempre un atto di volontario dell'*operator*, perché quelle immagini possono essere il prodotto di una visione artistica e quindi sottoposte al “consueto rapporto ambiguo tra verità e arte”¹⁷⁴. Dietro l’obiettivo c’è il punto di vista di un soggetto figlio del suo tempo e della sua storia personale, della sua appartenenza sociale, della sua formazione intellettuale, artistica, ideologica, etc., pertanto le immagini ritrattate non saranno mai la rappresentazione diretta del mondo circostante, ma la visione che quell’autore ha di quel contesto.

Lo stesso vale per chi l’immagine la vede e la interpreta. L’interpretazione postuma della foto, infine, può distorcere il suo significato originario e raccontare una storia diversa da quella che l'*operator* si era riproposto, perché qualcosa di inaspettato, il *punctum* direbbe Barthes, irrompe sulla scena e “come una freccia mi trafigge”¹⁷⁵. Il *punctum* prescinde dalle riflessioni sociali e storiche, è il riconoscimento che si realizza “dopo aver chiuso gli occhi”, a quel punto un qualcosa di inaspettato interviene per restituirti un’epoca o una persona in tutta la sua interezza. Il *punctum* sembra coincidere con lo *shock*, ma sono due cose del tutto diverse. Lo *shock* è indotto dall'*operator*, lo *spectator* si limita a subirlo. Il *punctum* invece chiama a raccolta la capacità di chi osserva risvegliando sensazioni che sono già in lui.

¹⁷⁴ Susan Sontag, Sulla fotografia, Einaudi, Torino, 2004, pag. 6

¹⁷⁵ Barthes, 28

Lo *studium* è un elemento che rimette al proprio vissuto “[...] io vedo in funzione del mio sapere, della mia cultura”¹⁷⁶ e permette a chi osserva, o al lettore di riconoscersi nella rappresentazione.

¹⁷⁶ Barthes, pag. 27

4. Ricardo Rangel: *iluminando olhares...*

La fotografia non è mai dissociabile dal suo referente, fatalmente ancorata com'è all'oggetto, al paesaggio o alla persona rappresentata, ma anche a colui che effettua lo scatto e al suo atteggiamento rispetto all'oggetto/soggetto ripreso. Per quanto complessa nella sua descrizione e competenza tecnica, ogni foto è fatta di un significante e di un significato, elementi che permettono al linguaggio fotografico di ascendere alla dignità di una lingua. Una lingua tra le altre, magari priva di “esercito e marina”¹⁷⁷, ma in quanto tale capace di raccontare la storia con eguale dignità.

La ricostruzione storica della genesi professionale del fotografo Ricardo Rangel si dipana essenzialmente lungo tre decenni: dal 1950 al 1970. L'importanza dell'opera di Rangel prescinde dalla qualità artistica delle sue fotografie, ma a ben guardare anche dal ritratto metaforico del contesto coloniale che scaturisce dal suo insieme iconografico. Non si intende, con questa dichiarazione, sottrarre rilevanza alla denuncia del sistema socioeconomico, politico e generazionale racchiusa nelle sue immagini, però questa premessa è necessaria per limitare il rischio di riduzionismo ideologico che accompagna il primo impatto con le foto di Rangel. La vera grandezza del progetto *rangeliano* risiede nel suo atteggiamento metodologico, ossia nel suo approccio, del tutto inedito, con la complessità dell'universo mozambicano.

Quella di Rangel è una rottura epocale. Il suo percorso professionale è contiguo a un universo fotografico, quello mozambicano, che al suo arrivo sulla scena nazionale già contava diversi tipi di produzioni e collaborazioni giornalistiche. Come accennato, la sua è una rottura di tipo metodologico: prima di Ricardo Rangel la popolazione “autoctona” era, di fatto, assente dalle rappresentazioni fotografiche. Non che mancasse, ovviamente, il soggetto mozambicano, ma la sua

¹⁷⁷ WEINREICH, Max, dalla citazione "Una lingua è un dialetto con un esercito e una marina" tratta dal nel articolo *Der yivo un di problemen fun undzer tsayt (La YIVO e i problemi del nostro tempo)* pubblicato sul periodico *yivo bleter*, gennaio-luglio 1945, pag. 13.

presenza era svuotata di qualsiasi funzione sociologica, limitandosi in fondo a costituire soltanto un'immagine etnografica nel suo versante più esotico e folcloristico. La foto del soggetto mozambicano rimandava lo stesso messaggio di uno scorcio paesaggistico opportunamente definito nel suo studiato esotismo.

È impressionante constatare come queste immagini, estrapolate dalla propaganda del “tempo coloniale” e poste in contrasto con le attuali condizioni delle periferie urbane delle ex colonie portoghese, ancora oggi siano capaci di condizionare lo “sguardo” e il giudizio europeo, vellicando il mito eurocentrico del colonialismo umanizzato come unico deterrente alle povertà, all'arretramento tecnologico e alle guerre tribali africane. Le ricerche svolte per questa tesi hanno richiesto a volte l'analisi contrastiva di video e fotografie presenti su blog, pagine facebook, Youtube, etc.. I commenti che apparivano a margine delle immagini confermavano l'incredibile persistenza dell'atteggiamento paternalistico che ha alimentato gran parte della relazione storica europea con il continente africano.

Nella fotografia *rangeliana* il soggetto mozambicano non è mai “etnografato”¹⁷⁸, né considerato “accessorio” al discorso portoghese, ma assume un ruolo e un posto ben preciso nello spazio sociale mozambicano dell'epoca. Un ruolo evidentemente subalterno, ma mai da vittima designata, condizione troppe volte foriera di una diversa forma di strumentalizzazione e quindi di occultamento del soggetto. È probabile che questo atteggiamento fosse dettato dalla storia personale di Rangel, un mulatto di discendenza asiatica, mozambicana, greca e portoghese, condizione che lo poneva allo stesso tempo nel ruolo di spettatore e vittima delle divisioni razziali.

Rangel è pertanto testimone e interprete di due mondi che condividono lo spazio ma non i linguaggi. C'è un mondo sociale, che Rangel vede e rappresenta e che è lo stesso mondo che sfugge alla vista dei suoi contemporanei. Insistere su questo aspetto, su questa capacità di rendere visibile l'invisibile, rende attuale e

¹⁷⁸ E. Edwards, “Introduction” in *Anthropology and Photography, 1860- 1920*. New Haven- Yale University, London., 1992. Il termine si riferisce all'uso etnográfico del linguaggio fotográfico.

universale l'opera di Rangel. La denuncia esplicita del sistema coloniale e della sua violenza intrinseca è un ingrediente imprescindibile nell'analisi della sua fotografia, ma non è il più importante. Le immagini di Rangel sottolineano la censura che questo discorso produce, la cecità imposta rispetto alla descrizione della realtà. Il fotogramma *rangeliano* è insomma una forma di tenace opposizione ai detentori di verità, quali che essi siano. Questo aspetto conferisce un carattere universalistico a tutta la sua opera.

Dagli inizi degli anni Cinquanta, Rangel ha cominciato a fotografare con il chiaro intento di trasformare la sua macchina fotografica in strumento di denuncia. Buona parte del suo lavoro è stato intercettato dalla Pide e distrutto, ma i resti, quelle centinaia di negativi trafugati durante le perquisizioni, sono stati il punto di partenza per quello che tuttora costituisce l'unico archivio africano in grado di competere con quelli di altri continenti.

Se durante gli anni della dominazione coloniale bisognava difendersi dai portoghesi, durante quelli della guerra civile il nemico era praticamente dappertutto e le probabilità di essere uccisi con un colpo di arma da fuoco solo per essere usciti dal proprio villaggio erano altissime. Bastava uscire per strada con la macchina fotografica per immortalare la ferocia del conflitto fratricida e ciò rendeva comprensibilmente più difficile e pericoloso il lavoro di reporter.

Tuttavia Rangel non ha smesso di fotografare e di fare denuncia, in tempo di guerra come in tempo di pace. Nell'archivio fotografico del *Centro de documentação e formação fotográfica* ci sono circa 400.000 fotogrammi, perché *uma imagem vale mais do que mil palavras*,¹⁷⁹ e così chi vuole conoscere la storia del Mozambico, oltre che dai libri di storia, deve imparare a leggerla dalle *estórias* dei suoi scrittori e dalle foto di Ricardo Rangel.

Il *Centro de documentação e formação fotográfica* fondato da Ricardo Rangel probabilmente non ha inciso sul processo di alfabetizzazione del paese, ma ha contribuito sicuramente alla presa di coscienza di una popolazione che ha

¹⁷⁹ Azevedo, 2004

conosciuto, attraverso l'immagine, la storia che gli veniva negata dagli archivi. Presso il menzionato *Centro de Documentação*, è stato possibile visionare centinaia di foto della sua sterminata collezione, ma fatta eccezione per le poche disponibili in rete, perché già passate per il processo di digitalizzazione, lo studio analitico di questo materiale è necessariamente circoscritto ai pochi, e difficilmente reperibili, libri in circolazione e alle immagini presenti in rete.

Questa premessa è necessaria a chiarire anche il tipo di metodologia attuata in questo approccio alle fotografie di Rangel. Almeno nelle intenzioni, infatti, essa sfugge alla tentazione di illustrare un'epoca e una realtà, il Mozambico coloniale, per soffermarsi sul concetto filosofico espresso dalla sua arte fotografica: fare fotografia "iluminando vidas"¹⁸⁰ (un'affermazione che è già una miniera di rimandi metaforici visto che parliamo di un fotografo che quasi mai si serviva del flash).

Nel suo significato profondo questa sua pratica di *iluminar vidas* si traduce nella capacità di saper vedere, e saper comprendere, la complessità che ci circonda illuminando lo sguardo. In altre parole contribuire, attraverso la focalizzazione che la macchina fotografica concede, all'affermazione di tutte le individualità nascoste nella moltitudine che ci circonda, anche quelle più anonime e marginalizzate dal sistema. La fotografia quando si fa arte o strumento politico non si limita a vedere ma deve "saper vedere", esplorare, disseminare verità invisibili, sorprendere, etc.

Rangel è il primo fotografo non bianco che lavorerà per un giornale nazionale, l'appropriazione di uno degli strumenti più innovatori della modernità europea gli permetterà di partecipare alla (ri)costruzione, fuori dal centro, del paradigma della verità storica in ambito coloniale.¹⁸¹ La fotografia come supporto giornalistico esisteva in Mozambico già da prima della rivoluzione *rangeliana*, ma funzionava

¹⁸⁰ Ricardo Rangel, *Iluminando Vidas. Ricardo Rangel e a Fotografia Moçambicana*, ed. Bruno Z'Graggen & Grant L. Neuenburg, Eurasburg, BY, Germany, 2002

¹⁸¹ L. Firstenberg, "Postcoloniality, Performance, and Photographic Portraiture" in *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa -1945-199 -*, O. Enwezor (org.), Prestel Verlag), Munich, 2001

quasi esclusivamente come strumento di ritratto e identificazione del *colonizzabile*.¹⁸² Quello che fa di Rangel un precursore del fotogiornalismo nel suo paese è il carattere sociologico della sua pratica e le istanze di riconfigurazione identitaria in essa racchiuse.¹⁸³

Come accennato, poter sfogliare la sua opera completa è praticamente impossibile, il presente capitolo si limiterà pertanto all'analisi di alcuni dei suoi racconti fotografici in particolare quelli raccolti in *pão nosso de cada noite*¹⁸⁴, nel complesso la storia di una strada: a rua Araújo. Una via che pulsava di vita e che forse, con una forzatura interpretativa, man mano che “vai evoluindo”¹⁸⁵ sfogliando le *estórias* di cui è stata partecipe e testimone, ci consegna trent'anni di storia del Mozambico.

A Rua Major Araújo, estreita faixa de asfalto de menos de um quilómetros a curtíssima distancia do porto. Desde os primórdios do século XX, a Rua Araújo era conhecida por ser uma via de hotéis, pequenos bares, companhias transitárias, escritórios de despachantes oficiais e cinemas, depois também de casinos, até os anos 40, para, mais tarde, se encher de clubes noturnos, cabarés, bares de alterne e restaurantes.

Para ali afluíam os jovens e adultos da cidade, os funcionários superiores e subalternos, empresários e cantineiros, industriais e machimbeiros, Pides e policias, recrutas e soldados, poetas e boémios.

Para ali afluíam em numero sempre crescente, os turistas boers e anglo-boers, sul-africanos libertando-se das grilhetas do apartheid no abraço multirracial, fruto proibido no seu país.

¹⁸² MAGAIA, A., “Photofesta. Fotografia em congresso” in *PhotoFesta Maputo 2002. Primeiros Encontros Internacionais de Fotografia*, R. Assubuji (org.), Associação Moçambicana de Fotografia, Maputo, 2002, pag. 16

¹⁸³ SOPA, A., 2002. “O Fotogiornalismo em Moçambique” in *Iluminando Vidas. Ricardo Rangel e a Fotografia Moçambicana*, ed. Bruno Z'Graggen & Grant L. Neuenburg, Eurasburg, BY, Germany, 2002

¹⁸⁴ RANGEL, Ricardo, *pão nosso de cada noite*, Marimbique, Maputo, 2004

¹⁸⁵ CRAVEIRINHA, José, “Felismina” in RANGEL, 2004, pag. 9

Ali se juntavam, em algazarra, os velhos e novos marinheiros no colorido multilinguismo que as noites *cervejadas* transformavam em língua única e universal, no gesto de ternura ou no sensual meneio de una dança preparando a noite para o abraço de Venus.¹⁸⁶

Nel libro, contraddicendo quanto lui stesso affermava in merito alla sovrabbondanza descrittiva e alla necessità di dare priorità al valore estetico della fotografia¹⁸⁷, sono presenti collaborazioni di vari autori mozambicani, rimarcando la necessità di un'opera intertestuale che fosse in grado di descrivere, servendosi di tutti gli strumenti a sua disposizione, la complessità delle società mozambicana in epoca coloniale.

La verità enfatica racchiusa nelle foto di Rangel si disvela in immagini che colpiscono non tanto per la violenza della violenza coloniale in sé, ma per i simboli che riproduce. *Ferro em Brasa*¹⁸⁸ del 1973, considerata la foto-manifesto della denuncia *rangeliana*, esprime una condanna senza riserve delle scuole di pensiero che predicavano l'umanizzazione del discorso coloniale¹⁸⁹. La foto denuncia in maniera contundente tutta l'arbitrarietà e la ferocia del tardo colonialismo portoghese. La brutalità è descritta senza enfasi e la fotografia si contenta di immortalare, dandole concretezza materiale, una dimensione coloniale fondata sull'assolutizzazione estremistica di valori che non ammettono una diversa visione del mondo.

La componente antropologica che sostiene e giustifica questa ideologia è svelata dall'immagine del piccolo pastore marchiato a fuoco, come il capo di bestiame andato perso. Il suo valore di uomo non supera quello della bestia smarrita. Come da lui stesso narrato nel film documentario diretto da Licínio de Azevedo, Rangel fece in tempo a scattare la foto e dovette allontanarsi di gran

¹⁸⁶ Calane Da Silva, "pão neon na rua da vida" in RANGEL, 2004, pag. 15

¹⁸⁷ Ricardo Rangel, 2002. *Foto-jornalismo ou Foto-confusionismo*, Imprensa Universitária, Maputo, 2002

¹⁸⁸ Rangel, 2004

¹⁸⁹ G. Freyre, *O Mundo Que o Português Criou*, Livraria José Olympio Rio de Janeiro, 1940
Faccio riferimento qui al *lusotropicalismo*, un' ideale molto in voga durante gli anni della dittatura salazarista. Freyre, sociologo brasiliano e ideatore del movimento, individuava nelle peculiarità del popolo portoghese i presupposti per dar vita ad un colonialismo più umano.

carriera, perché il *machimbeiro* che aveva marchiato a fuoco il giovane gli intimò col fucile di allontanarsi immediatamente.¹⁹⁰

L'immagine rappresenta una denuncia devastante per la propaganda portoghese: l'evidenza della violenza fisica rende palpabile anche la violenza simbolica di cui è intrisa la quotidianità coloniale. *Ferro em brasa* è la sintesi dell'opera di Rangel, quello che la rende irripetibile è l'asprezza della denuncia racchiusa nell'espressione del soggetto. Più che la violenza esplicita del marchio sulla fronte, inquieta il grido di pietra celato nello sguardo, neutro, del ragazzo.

In questo spazio quasi sempre unario, io sono talvolta attratto (ma, ahimé, raramente) da un "particolare". Io sento che la sua sola presenza modifica la mia lettura, che quella che sto guardando è una nuova foto, contrassegnata dai miei occhi da un valore superiore. Questo "particolare" è il *punctum* (ciò che mi punge)¹⁹¹.

L'elemento di disturbo, il "particolare" che scuote lo *studium* e trascina lo *spectator* (colui che guarda la foto) in una situazione di turbamento non sempre sono chiari e immediatamente riconoscibili. Lo *shock* non è provocato dall'immagine ritrattata ma da un particolare in esso racchiuso, e che arriva a riempire l'intera fotografia, in altre parole non mostra il trauma, ma lo contiene, non si mostra in tutta la sua violenza, ma ne rivela l'esistenza. La foto del bambino marchiato a fuoco non ci sconvolge per la violenza manifesta che essa contiene, perché, per quanto abominevole, è troppo pornografica per sorprenderci; quello che ci atterrisce è la situazione di assoluta normalità che fa da cornice alla foto, l'assenza di paura, sgomento o rivendicazione nello sguardo del ragazzo.

¹⁹⁰ Ricardo Rangel, *Ferro em Brasa*, diretto da Licínio de Azevedo, Lx Filmes, África em docs, Moçambique, 2006

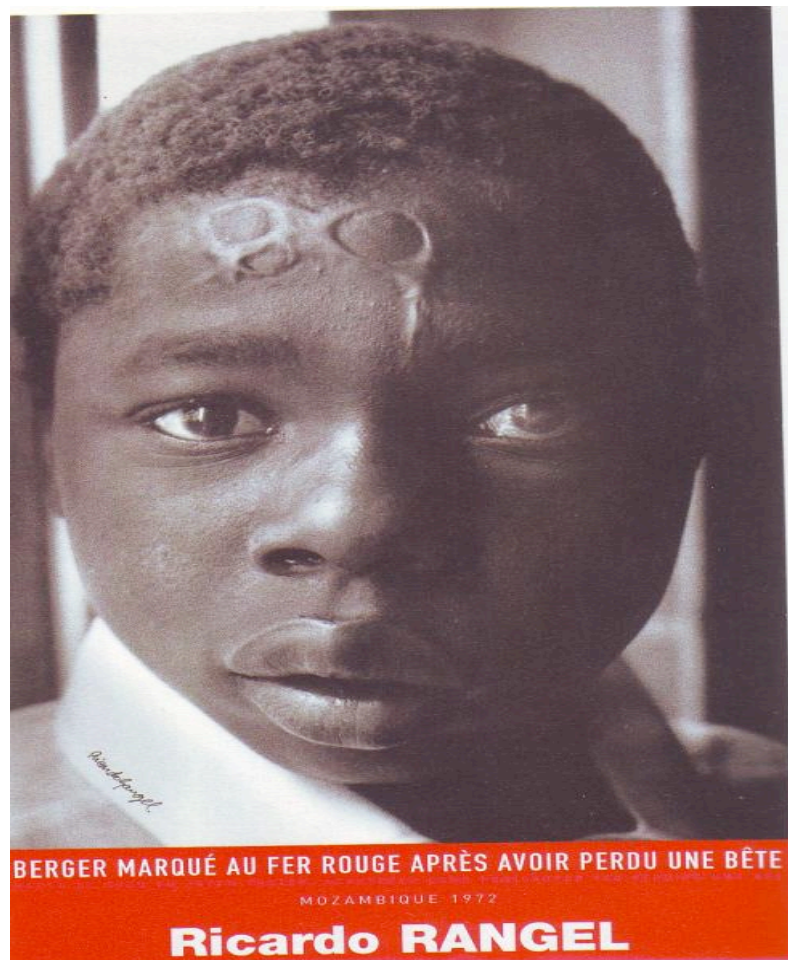
¹⁹¹ idem, pag. 43



“Esta arte de arrancar do quotidiano a imagem edificante, o aspecto inusitado, a realidade que interpela a nossa sensibilidade é, sem duvida, uma qualidade de Ricardo Rangel. (...) Às vezes o rosto onde RR aponta a sua objectiva não deixa escapar nada, recusa-se a exteriorizar as histórias, as situações que, tudo nos diz, RR quer evidenciar com aquela imagem. Ou, se calhar, até estamos enganados nisso: RR talvez nos queira também confrontar com os jogos fisionómicos que só nos falam justamente porque excessivamente mudos: neutros, serenos como mascaradas makondes. (O menino com a cara marcada a ferro quente tem um olhar que nem é de susto, nem é de medo, nem é de desafio. Nem mesmo de curiosidade. Terrível!)” ¹⁹²

¹⁹² Bernardo Luís Honwana, Luís, “Ricardo Rangel e o aparecimento do fotojornalismo em Moçambique” in RANGEL, 2004, p. 21

La materializzazione di una società basata sulla violenza e sulla discriminazione razziale, sono tra i temi più presenti dell'opera di Rangel e non sorprende quindi che alcune tra le sue immagini più significative abbiano subito una risignificazione postuma capace di trasformarle in manifesti-simbolo o archivarle come materiale storiografico. La locandina sotto riportata, che riprende la famosa *Ferro em brasa*, dopo trent'anni è stata opportunamente riterritorializzata nel vicino Sudafrica e trasformata in poster di denuncia anti-*apartheid*.¹⁹³



¹⁹³ L. Mc Quinston, McQUINSTON, org.) *Upfront and Personal. Three Decades of Political Graphics. From the United Kingdom plus Southern Africa Political Graphics*, British Council, Cape Town, South Africa, 2004

Altra immagine dalla straripante carica simbolica è l'altrettanto famosa *Sanitários. Onde só o negro podia ser servente e só o branco era homem* (1957)¹⁹⁴



La retorica de “O Mundo que o Português Criou”¹⁹⁵ si scontra con l’oggettività di un immagine che svela la profonda discordanza tra immaginario coloniale e realtà vissuta. La disarmante essenzialità della foto, due porte chiuse che fanno da cornice alla scritta riportata sulle targhette, costituisce una denuncia senza precedenti che costringe colonizzatori e colonizzati a fare i conti con quello “... que nos recusávamos a ver. Rangel é o exemplo maior do fotógrafo que estando dentro, via de fora.”¹⁹⁶ Il trauma della violenza simbolica è presente negli aspetti di un quotidiano che dispensa orrori diluendoli in un perverso concetto di normalità. La foto però non lascia scampo alla ferocia che si cela dietro questa, apparente, normalità.

¹⁹⁴ J. Calado, 2005. “Vinte Notas Estangeiradas” in *Olhares Estrangeiros - Fotografias de Portugal* (J. Calado org.), Culturgest, Lisboa 2005. Il titolo delle foto spesso cambia a seconda delle riviste che le ospitano.

¹⁹⁵ FREYRE, Gilberto Freyre, *O Mundo que o Português Criou*, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1999, pp. 161-184

¹⁹⁶ Calado, 2005, p. 23

Rangel non amava definirsi un ritrattista, anzi più volte si è schermito in merito a questa sua incapacità tecnica di ritrarre volti o persone. Il gesto essenziale del lavoro del fotografo mozambicano è quello di sorprendere il soggetto in maniera inaspettata, per svelarne gli aspetti inconsapevoli e nascosti. La fotografia è un'arte di pura contingenza, l'oggetto o il soggetto rappresentato non può sfuggire alla sua essenza (a differenza di quanto avviene nel testo dove l'azione della parola può trasformare in qualsiasi momento la descrizione del fatto in riflessione personale). Il soggetto fotografato, soprattutto se colto impreparato, rivela sempre quelle verità di cui spesso è portatore inconsapevole

“lo shock fotografico infatti consiste non tanto nel traumatizzare quanto piuttosto nel rilevare ciò che era così ben nascosto, ciò che l'attore stesso ignorava o di cui non era consapevole.”¹⁹⁷



¹⁹⁷ Barthes, 1980, pp. 106-109

O *homem cais*¹⁹⁸, un ragazzo che trasporta delle reti, diventando una sorta di molo ambulante, è fermo di fianco a un uomo bianco, in attesa dell'attracco di una piccola imbarcazione. La scena è rappresentativa di una società organizzata su valori che mimetizzava la violenza in questi episodi che passavano per lo più inosservati. La foto diventa una maschera, il simbolo di un'epoca di discriminazioni razziali che può essere denunciata attraverso la rappresentazione di "momenti" più che di "soggetti"¹⁹⁹. I soggetti per funzionare devono diventare impersonali, delle maschere che si prestano alla denuncia politica più che al consumo estetico. La metafora è espressa dagli opprimenti vincoli materiali e culturali incarnati dal colonialismo. Ma più che i simboli colpisce la crudezza del significato esplicito dalla foto: la *cosificazione* del soggetto.

La foto in posa difficilmente produce questo risultato di denuncia, giacché in genere è troppo discreta per costituirsi come critica sociale efficace. La foto in posa può essere celebrativa, ma raramente è militante. Per esempio, Samora Machel²⁰⁰, dopo aver insediato il suo governo rivoluzionario, chiese a Ricardo Rangel di fargli una foto, un ritratto da esporre nella sala presidenziale. Il fotografo, però, non ritenendosi un ritrattista, si schermì e rifiutò l'invito. Il nuovo capo di Stato allora mise in dubbio la fedeltà del fotografo al governo appena insediato, domandando a Rangel se si considerasse amico suo, il che equivaleva a chiedergli se fosse amico della rivoluzione. Posto di fronte a quel dubbio di Machel, il fotografo comprese di non potere più rifiutare ed eseguì quella che lui stesso definirà poi una pessima foto.²⁰¹

Se si eccettua, infatti, il campo pubblicitario, dove il messaggio in ragione della sua finalità commerciale difficilmente si accontenta di un campo semiologico

¹⁹⁸ Archivio del *Centro de Documentação e Formação Fotográfica de Maputo* <http://cdff.virb.com>

¹⁹⁹ Idem, 1980, pp. 35-39

²⁰⁰ Samora Moisés Machel (Madragoa, 29 settembre 1933 – Mbuzini, 19 ottobre 1986) leader del movimento socialista Fronte di Liberazione del Mozambico (FRELIMO) e primo presidente del Mozambico indipendente. Rimase in carica dal 1975 fino alla propria morte, causata da un incidente aereo la cui ricostruzione rimane tutt'oggi controversa.

²⁰¹ L'episodio è raccontato da Rangel nel documentario *Ferro em Brasa* (AZEVEDO, 2006)

indistinto, le fotografie di un certo valore artistico sono quelle in cui l'oggetto parla, ossia induce a pensare. Come afferma Roland Barthes "In fondo, la fotografia è sovversiva non quando spaventa, sconvolge o anche solo stigmatizza, ma quando è *pensosa*."²⁰² Nel suo film autobiografico Rangel puntualizzerà più volte questi aspetti salienti del suo lavoro: "non basta essere sul posto, bisogna saper vedere", trovarsi al momento giusto è fondamentale ma essere capaci di sorprendersi e sorprendere il soggetto lo è ancora di più. Non bisogna mai accontentarsi di quanto il soggetto è disposto a offrire in forma spontanea, in questo caso difficilmente l'effetto sarà riconoscibile, soprattutto quando si tratta di voci soffocate, aduse al silenzio.

La foto militante, inoltre, necessita del racconto postumo, ha bisogno di sedimentare nell'immaginario, solo dopo che è stata metabolizzata racconta la sua storia. Il modo migliore di far propria un'immagine, sia essa un paesaggio o un volto umano, è infatti quello di chiudere gli occhi e trasferirla alla rappresentazione mentale.

In fondo – o al limite – per vedere bene una fotografia, è meglio alzare la testa e chiudere gli occhi. «La condizione preliminare per l'immagine è la vista», diceva Janouch a Kafka. E Kafka sorrideva e rispondeva «Si fotografano delle cose per allontanarle dalla propria mente. Le mie storie sono un modo di chiudere gli occhi». La fotografia dev'essere silenziosa (vi sono foto roboanti che io non amo): non è una questione di «discrezione» ma di musica.²⁰³

L'immagine passa dalla retina alla coscienza nel preciso istante in cui gli occhi si chiudono: a partire da quel momento la fotografia parla alla sfera affettiva e acquista "musicalità". In Ricardo Rangel la musicalità diventa *jaz*, un genere di cui l'autore era tra l'altro profondo conoscitore e grande estimatore.²⁰⁴ Le migliaia di foto scattate senza un filo logico apparente, sono un complesso disordinato, quasi

²⁰² Idem, pag. 39

²⁰³ Barthes, pp. 55-56

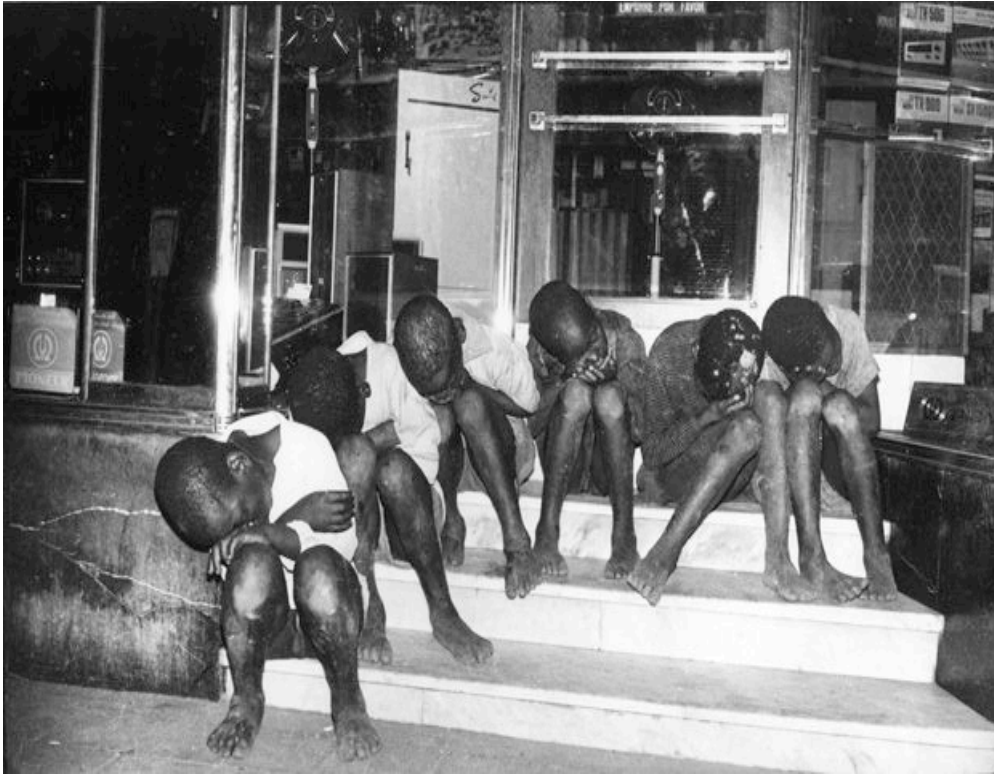
²⁰⁴ L. B. Honwana, *Revisitar Ricardo Rangel*, Kulungwana, Maputo, 2010.:

stonato, se considerate in ogni singolo fotogramma. Nell'insieme però restituiscono una “controstoria” che sa essere al tempo stesso eufonica e contundente, strumento di denuncia sociale e testimonianza storica. Gli “assoli” sono lampi di luce che vagano per le strade di Maputo *iluminando vidas*²⁰⁵ ostinatamente negate al riconoscimento e all'autoriconoscimento. Eppure questa capacità di catturare la vita e di illuminare lo sguardo raramente si serviva del *flash*, considerato troppo “roboante” per il suo concetto di armonia.

Nella sua jam session fotografica, ci sono ora i cinque ragazzini sorpresi nel sonno sul marciapiede di una strada, con i volti che si negano all'obiettivo a sottolineare “esistenze marginalizzate” che resistono alla rappresentazione e alla riproduzione sociale; ora il piccolo pastore con la fronte marchiata a fuoco, i bambini armati che posano in un atteggiamento innocente e grottesco, bus e cadaveri bruciati, soldati irridenti che circondano civili sgomenti e impauriti. Tutto l'universo coloniale e la guerra civile raccontati attraverso una sola, tragica, “nota”: la banalità del male²⁰⁶.

²⁰⁵ Calane Da Silva, R., 2002. Homenagem a Ricardo Rangel. In: B. Z'Graggen, G.L. Neuenburg, (orgs.) *Iluminando Vidas, Ricardo Rangel e a Fotografia Moçambicana*, Maputo, 2002,

²⁰⁶ Il riferimento al titolo del libro di Hannah Arendt non è bibliografico ma rimette alle sue capacità evocative in merito alla “normalità del male”





In *pão nosso de cada noite*, colpisce l'improvvisa dissonanza della foto *Cidade de Chaniço - Chamanculo*²⁰⁷. Il contesto repentinamente si sposta nella zona rurale. La ragazza ritrattata sembra aver abbandonato le remunerative notti della Rua Araújo, lo spazio europeo, per riprendersi lo spazio africano della periferia rurale. I limiti tra i due contesti sono in realtà stabiliti da frontiere sociologiche e la permanenza è scandita da vincoli temporali. Lo spazio del *cimento* è quello del lavoro, quello del *caniço* è, invece, lo spazio a cui è “relegata” la sua vita, ancorché nella realtà la ragazza li abiti entrambi.



²⁰⁷ RANGEL, 2004, *Cidade de caniço – Chamanculo (1961)*, pag. 16

E a minha deusa negra estava lá do outro lado do caniço, lábios humedecidos pela cerveja em goles de prazer, candeeiro a petróleo iluminando seu corpo de vestido-capulana pronto a desnudar-se ao lúdico de um hóspede da noite. Porém eu, o poeta não pude e nem posso deixar de cantar neste caniço-mágoa-e-prazer meu poema de sexo pago:

Da noite
ficou-me o sabor acre
petróleo queimado
de latrinas infectas
e o tilintar angustiante
de uma moeda convencional.
No pensamento
mantive o resto:
algemas vivas
em punhos sífilíticos.²⁰⁸

²⁰⁸ RANGEL., 2004, Cidade de Chaniço- Chamanculo (1961), pag. 103

L'analisi dei simboli iconografici *rangeliani* ci restituisce la realtà di una situazione sociopolitica strutturalmente diversa da quella che la retorica colonialista proiettava sull'immaginario nazionale (e nazionalista). Il discorso *lusotropicalista* rappresentava molto più di una strategia discorsiva congeniale al potere colonialista, le sue teorie riverberavano una visione del mondo che investiva oppressi e oppressori, accomunati da una paradossale e incosciente condivisione di un messaggio (auto)ingannevole. La fotografia di Rangel ribalta questa situazione limitandosi semplicemente a mostrare ciò che era visibile e rappresentabile. L'intento mistificatore che permeava la rappresentazione letteraria e la dialettica coloniale è scardinato dalla rappresentazione di una realtà visibile a tutti, ma che nessuno sapeva più vedere.²⁰⁹ L'immagine casuale frutto del momento (in)cosciente racchiuso nello scatto "Eu estava lá e esta imagem representa a vida tal como a vi naquele preciso instante"²¹⁰ Il resto è lasciato all'immaginazione produttiva, simbolo di una narrativa nazionale che ricorre al "fosforo riscado" *rosiano* per sovvertire le verità inscritte nella narrativa storica convenzionale.

I *textos iconográficos* di Rangel, la rivoluzione *contista* di Honwana, la dimensione panafricanista della poetica di José Craveirinha, sono questi linguaggi estetici peculiarmente mozambicani che più di altri hanno marcato la costruzione identitaria della nazione-mozambico.²¹¹ La *estória honwaniana* come lo scatto *rangeliano* non condensano la realtà, sono tracce discorsive di un universo in movimento che non si lascia rappresentare, momenti captati e inseriti in un discorso che si serve di codici interpretativi attinenti a uno spazio sociale in costante ristrutturazione.

²⁰⁹ F. Noa, *Império, Mito e Miopia. Moçambique Como Invenção Literária*, Caminho Lisboa, 2002

²¹⁰ A. F. Pinho - A. Holzerr, (orgz.). *Portugal Visto por Fotógrafos da Magnum*. Lisboa / Paris, 2005.

²¹¹ J. L. Cabaço, "Ao Ricardo Rangel pelos seus 80 anos" 2008 in *Ricardo Rangel. Homenagem de Amigos*. (F. Couto, org.), Ndjira, Maputo, 2004

La conclusione di questa breve analisi sulla fotografia di Rangel raggruppa tre fotografie del libro *pão nosso de cada noite* che però non seguono l'ordine cronologico stabilito dall'autore. Le foto sono una sorta di finestra sul mondo femminile, uno sguardo probabilmente irripetibile con quelle modalità, in Mozambico come altrove. Oggi è rarissimo trovare foto di ragazze dedite alla prostituzione che si consegnano spontaneamente all'indiscrezione dell'obiettivo. Le prostitute sono sempre riprese di spalle, di sfuggita, foto rubate mai concesse, sempre in fuga, mai in posa. Sarebbe interessante stabilire fino a che punto si tratta di rispetto della privacy e dove comincia il pudore, la vergogna intrinseca per il discorso solleticante e pruriginoso che di solito accompagna questi reportage. L'attenzione di Rangel per il mondo femminile è evidente e visto la centralità della tematica della prostituzione, è un interesse quanto meno ambiguo che può rimandare a doppi sensi e carnalità celate dietro al discorso artistico. Ma lo sguardo di Rangel non è mai predatore, i soggetti funzionano come attori di un messaggio sociologico e politico, siano essi poveri pastori maltrattati, bambini soldato o prostitute.

Quella raccontata in *pão nosso de cada noite* è la storia di una strada, crocevia di impossibili convivenze tra boeri e prostitute africane, polizia e malviventi, neri e bianchi, poveri e ricchi.

A mítica Rua Araújo, isto é, a primitiva Delagoa Bay Wall Street, ao tempo da influente Associação Comercial e das sedes das companhias majestáticas já não tinha ópera, nem casinos, nem taxi-girls, como nos turbulentos anos 30 e 40-, mas, entre bares de má nota e night-clubs confortáveis, florescia à conta de duas dezenas de antros, sempre a abarrotar de marinheiros, jornalistas, travestis, putas, artistas, intelectuais, homossexuais, militares, funcionários, turistas e, aos fins de semana, rebentos das famílias fundadoras que vinham do remanso da Ponta Vermelha ver como era o baixo mundo.²¹²

²¹² A. Sopa, B. Rungo, *Maputo - Roteiro Histórico Iconográfico da Cidade*, Centro de Estudos Brasileiros, Maputo, 2005

Il racconto comincia nel 1961 con *Apetecido Quintal de Caniço* l'uomo bianco che guarda da fuori, spiando chissà cosa attraverso il canneto: “aqui a curiosidade, o desejo da fruição cognitiva, o sonho da participação (aquele velho mito da “observação participante” que enche os manuais)”²¹³. La foto che chiude il racconto fotografico è invece intitolata *O ultimo pão* (1975) e mostra l'arresto “da ultima irmã desviada”. Percursos que se pretendem de uma nova dignidade que a pobreza aviltou.”²¹⁴



²¹³ José Pimentel Teixeira, “A Lente Pertinente: Ricardo Rangel no “Pão Nosso de Cada Noite”” in *Colóquio Sobre a Obra de Ricardo Rangel* Departamento de Arqueologia e Antropologia / Universidade Eduardo Mondlane, Centro Cultural Brasil – Maputo, 17 de Julho de 2012, pag. 1

²¹⁴ RANGEL, 2004, pp 103-124

Quella della Rua Araújo, come accennato, è una storia che evoca tentazioni metaforiche che rimettono alla storia del paese. Le donne *pão de neon na rua da vida* sono attori sociali e soggetti letterari di questi racconti. Non c'è etichetta sociale, né atteggiamento vittimistico, solo la volontà di raccontare trent'anni di storia di Mozambico.

Una storia che contravvenendo all'ordine cronologico del libro potrebbe anche terminare con la foto intitolata *Zizi no Bar Mundo: que se lixem todos!* (1970)²¹⁵, perché come disse Nelson Saute parlando del popolo mozambicano

*“A pose é uma forma superior de estarem na vida.”*²¹⁶



²¹⁵ RANGEL, 2004, pag. 68

²¹⁶ Nelson Saute, (org.), *Maputo. Desenrascar a Vida.* / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Ndjira, Maputo, 1997

5. *Atlante de estórias*: João Paulo Borges Coelho

Il “saper vedere” del fotografo Ricardo Rangel, trova il suo corrispettivo letterario nel “saper raccontare” di João Paulo Borges Coelho, storico e scrittore affacciato da pochissimo sul panorama letterario mozambicano con il romanzo *As duas sombras do rio* (2003). Coerentemente con l’oggetto della presente tesi l’analisi dell’opera di JPBC sua opera si limiterà ad alcuni racconti contenuti nella raccolta in due volumi *Índicos Índicios - Setentrião e Meridião*.

L’ansia cartografica che soggiace è evidente già nella scelta del titolo: da nord a sud, quasi “um apelo político a uma Nova Geografia pós guerra civil [...] que acolhe as diversidades de Moçambique não como um problema a eliminar, como nos primeiro anos da revolução, mas como riqueza a regatar”²¹⁷ Cartografare il paese-Mozambico significa tracciare le coordinate in cui inscrivere l’identità del paese a partire dalla memoria dei luoghi e delle *estórias* che essi racchiudono. La territorializzazione letteraria di JPBC si disloca lungo la costa, in opposizione alla topografia coloniale dei fiumi che servivano a circoscrivere e penetrare l’interno del paese, alla costante ricerca di spunti e tracce che gli consentano di conoscere e darre a conoscere il paese.

La mappatura è geografica ma anche etnografica, le *estórias* che si dipanano sotto gli occhi del lettore mostrano una realtà che non si lascia decodificare, costituendosi come spazio di discussione e di incertezza: assenza di frontiere tra bene e male, tra colpevoli e innocenti, vittime e carnefici. Ogni narrativa è ambientata in un posto diverso: Ilha de Moçambique, a Beria, Santa Carolina, etc.

²¹⁷ Margarida Calafate Ribeiro, *O literário é político. A leitura em voo rasante de alguns tópicos da obra de João Paulo Borges Coelho*, IBEROAFRICA, *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2 (2012), pp. 13-18

La diversità dei personaggi è invece solo apparente, accomunati dal tratto comune della perenne ambivalenza dei loro comportamenti (e del giudizio che se ne ricava), infatti non è mai possibile stabilire una condotta lineare, i comportamenti presentano delle frontiere instabili, porose, dove il passato irrompe sovente nel presente, anzi nel caso dell'*Hotel das duas portas* il cadavere della vittima prende addirittura parola per raccontarci la “sua” Storia.

Altro elemento che caratterizza la scrittura di JPBC è l'accuratezza delle descrizioni, la profusione, quasi barocca, di parentesi e segni di interpunzione che rimandano ad approfondimenti, precisazioni, digressioni che chiariscono il pensiero celato nelle azioni, la cura maniacale per le fonti anche se “lo storico rimane ai margini e non invade, anche quando potrebbe pienamente e legittimamente farlo, il campo della letteratura”.²¹⁸ Probabilmente la capacità di indagare le fonti, di saper leggere tra le pieghe della storia nazionale, è da ascrivere allo storico piuttosto che allo scrittore, ma quello che conta veramente nella scrittura di JPBC è la capacità di saper cogliere quello che è davanti agli occhi di tutti, pur permanendo invisibile. L'urgenza divulgativa delle *estórias* mozambicane corre il rischio di rimanere confinata nel limbo del “non raccontato”, ma basta “saper guardare” per raccontare le infinite possibilità racchiuse nelle differenze che dividono il paese perché, come diceva Guimarães Rosa, “quando nada acontece há um milagre que não estamos vendo.”²¹⁹

²¹⁸ Vecchi, pag. 21

²¹⁹ João Guimarães Rosa - *Correspondência com o tradutor italiano*, Instituto cultural italo-brasileiro, São Paulo, 1972, pag. 161

5.1. *O Pano encantado*

La prima *estória* del volume intitolato *Setentrião* è ambientata nella *Ilha de Moçambique*, un luogo che si rivelerà subito spazio di collisione tra memoria e silenzi della storia. Quasi l'intera vicenda si svolge in una sartoria il cui nome rimanda a una pretesa di modernità che sa già di vecchio: la sartoria 2000. Il titolare, il signor Rashid è di religione mussulmana, come Jamal il sarto che lavora alle sue dipendenze. I due appartengono a confraternite diverse, scorie di una frattura secolare che coinvolge l'eterogenea comunità mussulmana mozambicana.²²⁰

Rashid appartiene a una confraternita corrotta dai costumi africani, addirittura danzano e cantano durante le funzioni. I suoi adepti sono dediti solo al commercio con attitudine parassita e sfruttatrice “ a Alfaiataria não cria a partir do nada, apenas transforma”²²¹. Jamal è pieno di rancore nei confronti del padrone e tutto quello che lui rappresenta. Le strutture di potere che si riversano nella narrativa sono diverse e tutte difficilmente conciliabili, è evidente che non si tratta solo di disputa interreligiosa, è anche lotta di classe, invidia e odio non sopito perché nell'isola “são misteriosíssimas as relações que se estabelecem entre as coisas e o tempo”²²².

Tutto procede lentamente verso l'epilogo tragico, una lentezza esasperante e necessaria all'economia del racconto, perché è così che sono gli abitanti della *Ilha de Moçambique*, lenti, finanche nel parlare. Jamal, membro di una confraternita più tradizionalista, tenta una (im)possibile fuga nella creatività, ricamando segretamente su di un tessuto il suo pellegrinaggio sacro verso La Mecca. JPBC ci descrive accuratamente le immagini di un Islam ramificato in confraternite inconciliabili e incomunicabili aprendo una riflessione più ampia sulle ripercussioni che queste

²²⁰ Borges, João Paulo Coelho, “O Pano Encantado” in *Índico Indiciós, - Setentrião – estórias*, Caminho, Lisboa, 2005, pag. 11

²²¹ Ivi, pag. 19

²²² JPBC, 2005, pag. 14

tensioni hanno avuto e tuttora hanno nel paese. Nel viaggio di purificazione di Jamal l'oceano si sostituisce al deserto, un pellegrinaggio che deve necessariamente iniziare dal suo "spazio di origine", Macaripe. Tappa dopo tappa, passano le immagini di Zanzibar, Kenia, Somalia, Yemen, Arabia Saudita, La Mecca, e poi ritorna *Macaripe* perché "era necessário ir e voltar para que tudo ganhasse sentido"²²³. L'Indico è lo spazio dove si iscrive la memoria collettiva "tudo o que essa costa deixa que se escape pelas suas líquidas veias — terras e ramagens, memórias e afogados, enredos e procuras — que alí se abrem para a fertilizar"²²⁴

O pano encantado evidenzia un aspetto importantissimo del Mozambico contemporaneo: le comunità mussulmane sono tutt'altro che un blocco omogeneo, gli effetti politici di questa complessa eterogeneità, fatta di gerarchie intra-religiose e comunitarie, si riverberano sulla società mozambicana complicando ulteriormente un processo di unificazione nazionale che sembra condannato alla rigenerazione perpetua.

L'intero racconto è intriso di una violenza che riempie le pagine, anche se non è mai esplicita, rimane latente per l'intero racconto. La follia di Jamal è stagnante, gli indizi tracciano delle coordinate per la lettura ma permangono subliminali per l'intero racconto. L'ambivalenza permanente non chiarisce fino alla fine chi è la vittima e chi il carnefice, il lettore non sa da che parte stare. Dalla parte del giovane sarto, sfruttato al punto di castrare anche la sua fuga metaforica vendendo il tessuto ricamato di nascosto oppure dalla parte di Rashid, vittima designata di un odio radicato in un passato che non può avere più nessuna importanza nel presente. La risposta risiede nello incipit del racconto, quando JPBC ci descrive il carattere simbolico del ponte che permette l'entrata sull'isola.

²²³ Ibidem, pag. 37

²²⁴ JPBC, pag. 9

“é na ponte que reside todo o mistério pois que, unindo, ela traz à lembrança a separação. Sem ponte seria um mundo à parte; com ela transformou-se a Ilha numa ilha, num espaço fechado onde só pela ponte se entra ou se sai”²²⁵

Un ponte tra isola e terraferma che divide invece di unire, trasformando un nome, *Ilha de Moçambique*, in una dimensione: “l’isola”. JPBC sembra suggerire che quel ponte, simbolo di modernità del presente, rappresenta un passato ancora “troppo presente”, o forse, molto più semplicemente, ci sta dicendo che un ponte (reale o immaginato) racchiude già in se la dimensione fisica della memoria dell’isolamento.

²²⁵ JPBC, pag. 13

5.2. *Casas de ferro*

L'aporia è l'essenza e la forza di una narrativa dove non c'è mai l'immediatezza della risposta e se c'è mostra subito i suoi limiti concettuali. In *Casas de Ferro* l'empatia immediata propende per gli sfollati mandati a morire in improbabili rifugi di fortuna, barche arenate sulla spiaggia a seguito delle ricorrenti mareggiate che funestano la costa mozambicana. Eppure, dopo poche righe, è inevitabile trattenere l'impulso di solidarietà per il comandante frustrato e ridicolizzato, costretto a ripetere senza posa ripete l'inutile rituale “palmilhando o areal da maré vazia, evitando pisar as pequenas poças com as botas novas”²²⁶ alla ricerca di un possibile rappresentante a cui consegnare l'ordine di sfollare. La *carnevalizzazione* della tragedia è insita nella prepotenza dell'esercizio di un'autorità che rimane circoscritta all'esibizione dell'equipaggiamento e degli stivali nuovi. Il dispositivo di potere di cui si fa portavoce stenta ad affermarsi per mancanza di referenti.

Chegharam com fardas novas e uma folha de papel timbrado, carimbada e assinada per quem de direito, ordenando, depois de um necessário preambulo, o despejo. [...]deixando clara a preocupação das Autoridades com a segurança do edifício que dava mostra clara de ruir [...] e teria funcionado também aquí se houvesse quem recebesse a dita folha”²²⁷

L'anomalo ordine sociale istituito nella comunità impedisce l'esercizio del potere, non per un'opposizione ferma e aperta, ma per una mera ragioni di “linguaggi”

²²⁶ JPBC, pag. 69

²²⁷ JPBC, 2005, pag. 48

“Vivia ali gente com as mais diversas ocupações em complementar armoni [...] o que legitimava a suposição que alguém haveria que coordenasse essa coreografia”²²⁸

L'indole pratica applicata al quotidiano della comunità del Grand Hotel di Beira non prevede un'organizzazione gerarchica, se non nella divisione degli alloggi (i nuovi arrivati in basso quelli che stavano lì da più tempo in alto). Nessuno a coordinare l'organizzazione comunitaria la cui regola essenziale assentava nel “viver e funcionar”, nessuno cui consegnare l'ordine. La difficoltà dell'autorità è quella di non capire, e di conseguenza non essere in grado di controllare, la complessità e l'eterodossia delle dinamiche sociali espresse nello spazio popolare del Grand Hotel Beira “O primeiro obstáculo com que o Comandante da Força se deparou, antes mesmo de passar ao principal, foi portanto a inexistência de quem lhe recebesse a dita folha.”²²⁹

La mancanza di un rappresentante che possa ricevere l'ordine genera automaticamente l'impotenza, l'episodio inaspettato genera un'onda di tensione che rimette in discussione la stessa autorità del capo delle forze dell'ordine. La derisione del potere più che dai dialoghi, ossia dalla voce popolare, è insita nella rappresentazione: l'esercizio dell'autorità che stenta a realizzarsi perché, nei fatti, si trova “fuori posto”.

“ O comandante da Força saiu então cá para fora. Achava da sua experiênciã, que a outra metade do mandar é saber que se è mandado, e como no Grand Hotel não tivesse encontrado essa sabedoria, não sabia o que fazer.”²³⁰

La resistenza messa in atto dagli abitanti del Grand Hotel non si esprime

²²⁸ JPBC, 2005, 48

²²⁹ *ivi*, 48

²³⁰ *idem*, pag. 50

attraverso una chiara opposizione politica all'autorità, il potere è contrastato da motivazioni pragmatiche e concrete che non collimano con quelle di chi vive al di fuori di questo caos organizzato²³¹. La strategia discorsiva di JPBC si rivela in questo racconto, non c'è nessun elemento chiaramente individuabile a muovere l'azione dei personaggi, l'evoluzione della storia avviene in maniera discorsiva, non c'è la presa di posizione ma una mera descrizione degli avvenimenti.

L'abitudine all'irrazionale e alla persistenza dello stato di emergenza alla fine hanno la meglio sulla resistenza della comunità, presto la relazione ossimora di una normalità costruita sulla permanenza di eventi "straordinari", spinge i manifestanti ad accettare di lasciare l'hotel per dirigersi verso la tragedia annunciata "manifestantes é uma forma de dizer, pois que aquela gente não manifestava nada, limitava-se a ali viver"²³²

A seguito della mareggiata e del grande numero di morti gli sfollati tornano all'antica dimora. Il Grand Hotel è di nuovo occupato dalla "população", il cui rientro è supportato dalla commozione di quella stessa opinione pubblica che, indignata, chiedeva l'uso della forza davanti a quella vergognosa esibizione di illegalità e arretratezza del paese. "Quando lo storico e lo scrittore si incontrano all'interno della stessa scrittura [...] vero e reale possono essere confusi."²³³ Il racconto prende spunto da un fatto di cronaca e l'hotel a tutt'oggi abitato da più di 3.500 persone.

²³¹ Il regista brasiliano Lícino Azevedo nel film documentario "Hóspedes da noite", descrive l'organizzazione comunitaria di questo hotel che risale all'epoca coloniale, composto di circa 350 stanze e abitato da più di 3500 persone. In un visita all'hotel ho potuto constatare che la vita scorre con le estese dinamiche di un qualsiasi condominio. Ci vivono infermieri, maestri di scuola, impegnati statali, ladri ma anche poliziotti, bambini che tornano da scuola, mamme che provvedono alle faccende domestiche, mercatini, palestre, luoghi di preghiera, una stanza per le acconciature dei capelli, etc. La vita è regolata da codici e regolamenti stabiliti dalla consuetudine, non esiste un'organizzazione verticistica, le decisioni più importanti vengono prese in maniera comunitaria, una sorta di democrazia dal basso non organizzata in maniera spontanea ed estemporanea (all'occorrenza).

²³² JPBC, 2005, pag. 47

²³³ Vecchi, pag. 1

5.3. *O hotel das duas portas*

Nel racconto *O hotel das duas portas* il passato irrompe nel presente sotto forma di “resti”, indizi fantasmatici che arrivano dal periodo coloniale ma non si lasciano giudicare per l’ambiguità di un potere che non incide sul “presente storico” del racconto. Il termine “resto” implica l’inevitabile interferenza del passato sul presente, ma anche una contaminazione tra la dimensione spaziale e temporale, una vestigia che si proietta nello spazio del presente aprendo un canale comunicativo tra le due dimensioni. La sovrapposizione di queste due dinamiche esistenziali ci fornisce le coordinate per la rappresentazione della storia e della tortuosità del suo divenire. La linearità cronologica è solo un espediente prasseologico, ma nella realtà le vicende storiche non si danno mai in maniera lineare e gli spazi sono per loro natura asincronici

“[...] la sincronia non è omogenea; è attraversata da una moltitudine di linee diacroniche. In parole povere l’attualità è una disposizione di forme più o meno contraddittorie (entropiche) che disturbano la coerenza di un presente omogeneo”²³⁴

Teodoro, cliente della prostituta Marta, ridicolo e disprezzato innamorato, è anche un agente della PIDE, personificazione dell’inutile e cieca opera di un potere che non incide sul corso della storia. Marta, già cadavere racconta la storia di una

“memória perdida na remota ilha de Santa Carolina [...] simboliza a figuração fantasma de uma presença-ausente, a criação da memória enquanto des(articulação) temporal entre a morte/vida.”²³⁵

²³⁴ Westphal Bertrand, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Armando, Roma, 2009, pag. 71

²³⁵ Ana Maria Leite, *Formas e lugares fantasmas da memória colonial e pós-colonial*, Recebido em 09 de abril e aprovado em 02 de maio de 2010, Lisboa Via Atlantica17.indd 70, , pag. 74

Ancora una volta non è il potere nella sua essenza a essere messo in discussione ma la sua incapacità di incidere sulla società. I resti, le rovine del tardo colonialismo si riversano nel presente “Quando já não fizerem sentido os fragmentos sobram, inesperados e arbitrários como se a natureza tivesse enlouquecido, ali vos estarei esperando”²³⁶, ma non determinano cambiamento né giudizi sul passato, testimoniano solo il vuoto esercizio di un potere che mieteva vittime senza incidere sulla storia. La storia irrompe nel racconto attraverso fessure temporali di una “memoria intima che va a colmare i vuoti e le lacune della memoria collettiva, ma che comunque non si può riversare se non attraverso molte mediazioni e trasformazioni delle forme contestualizzate della storia.”²³⁷

²³⁶ JPBC, pag. 116

²³⁷ Roberto Vecchi, letterature postcoloniali e politiche di restituzione: la narrativa di João Paulo Borges Coelho, *IBEROAFrica, Tintas. Quaderno di letterature iberiche e iberoamericane*, 2 (2012), pp. 19-24
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

5.4. As Cores do nosso sangue e *Ibo Azul*

In *As cores do nosso sangue*, narrazione condotta come un interrogatório poliziesco, l'individuazione del colpevole passa in secondo piano. Il narratore si ferma sulla fragilità delle relazioni esistenti tra popoli che, pur abitando lo stesso territorio, sono separati da culture, credenze e *estórias* che inquinano ogni possibilità di convivenza pacifica. L'espedito, largamente praticato, è il riferimento a "frontiere liquide" e all'influenza diretta o indiretta di tutte le culture che si sono riversate sulle coste africane nel corso dei secoli sedimentando, un progressivo radicamento alla terra.

I personaggi astratti della narrativa di *Ibo Azul* sembrano sfuggire a questa logica di comportamenti che si sottraggono al giudizio etico. La descrizione dei due personaggi che procedono verso un incontro, probabilmente con esiti amorosi, dettato dal destino. Ancora una volta però la sovrapposizione di tempo e spazio riduce l'incontro a un mero incrocio di sguardi, un piccolo "spazio" dove c'è a malapena il "tempo" di scambiarsi un imbarazzato "Boa tarde, boa tarde".²³⁸

L'indeterminatezza e l'assenza di punti di vista si riprende il campo riconsegnando il lettore al dubbio che percorre tutta la lettura dei racconti: chi poteva o doveva fare diversamente? Quella di JPBC non è una letteratura didattica, tantomeno si inserisce nella retorica della ricerca della *moçambicanidade*. I suoi personaggi sono quasi sempre caratterizzate dal silenzio, anche se come dice lo scrittore angolano Manuel Rui "o silêncio é uma fala".

Le storie di JPBC non si vincolano alla restituzione della parola al subalterno o meglio non è questa la sua preoccupazione principale. I gruppi subordinati, infatti, raramente esprimono apertamente le loro rivendicazioni e quando lo fanno il loro discorso è sempre sterilizzato da un eccesso di prudenza. Gli spazi di resistenza permangono nella sfera intima del privato, si tratta in realtà di spazi di

²³⁸ JPBC, pag. 210

clandestinità che diventano visibili solo grazie a “índicios fornecidos pelo autor ou pelo olhar das personagens”.²³⁹

Una delle tematiche più presenti nella narrativa di JPBC è l'ambivalenza, l'autore non prende posizione. Le sue strategie narrative e le sue descrizioni sono sempre in bilico su di un dorsale scosceso, dove il confine tra bene e male è così esile da apparire irrilevante. La complessità del giudizio etico è ulteriormente complicata dalla presenza di personaggi secondari che non sono mai accessori allo sviluppo dell'azione, anzi contribuiscono in maniera determinante all'affermazione dell'ambivalenza discorsiva. Insomma, quella di JPBC è una narrativa che lascia inquieti, in nessun momento della storia il lettore riesce a percepire chiaramente chi sta dalla parte del giusto. Concludendo, come afferma Roberto Vecchi

“La storia «disgregata e episodica» dei gruppi sociali subalterni, priva quasi del tutto di traccia storica, può di contro essere recuperata attraverso un esercizio creativo e metodico (una restituzione, appunto) di ricerca che utilizzi indizi deboli e dispersi, sfuggiti alla intenzione della storia ufficiale, per costruire storie alternative dal punto di vista non dominante[...] Per questo, proporrei di leggere lungo questo crinale, esiguo e accidentato, l'opera di João Paulo Borges Coelho nei suoi svariati campi di pensiero e narrazione e di pensare in questi termini al gesto «comune» – e comunque sempre «politico» – della sua straordinaria ed acuta doppia – ed unica – arte restitutiva.”²⁴⁰

²³⁹ Nazir Ahmed Kan, *História e ficção na obra de João Paulo Borges Coelho: discursos, corpos, espaços*, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona Facultat de Lletres Departament de Filologia Espanyola, Gener de 2011, pag. 150

²⁴⁰ Vecchi, pag. 23

Conclusioni

La scelta di accostare la fotografia al racconto risponde a un'esigenza di carattere epistemico, piuttosto che estetico o semiotico. La fotografia, come dice Barthes, è un atto che relaziona il soggetto allo spazio e al tempo, grazie al suo potere magico di "immortalare" il momento e trasformarlo in una categoria di pensiero. La fotografia certifica ciò che è avvenuto, "non dice (per forza) *ciò che non è più*, ma soltanto e sicuramente *ciò che è stato* [...] nessuno scritto può darmi questo tipo di certezza."²⁴¹

Le immagini di Rangel avvalendosi della loro forza comunicativa, e persuasiva, si trasformano in "immagini della storia" accessibili a tutti e questo in un paese con altissimi tassi di analfabetismo è tutt'altro che secondario.²⁴² Se "prendere parola" significa avere accesso ai canali conoscitivi e comunicativi è naturale che, in un contesto gerarchizzato sul registro della lingua portoghese, l'archivio visuale di Ricardo Rangel rivesta un'importanza storica e pedagogica importantissima. Dare la parola al soggetto subalterno significa "fare luce" su quello che non si conosce, piuttosto che su "quello che non dice".²⁴³ Le immagini raccolte nel *Centro de Documentação e Formação Fotográfica de Maputo* costituiscono un'architettura museale, "momenti di verità" catturati dalla macchina fotografica che raccontano a tutti, anche chi non sa leggere e scrivere, la storia di quegli anni.

Come detto, la forza di questo archivio è l'immediatezza comunicativa delle sue immagini, ma a ben vedere è anche la sua debolezza. Le immagini di Rangel scioccano, parlano all'emotività, per questo motivo non lasciano il tempo alla riflessione di stratificarsi per creare la giusta barriera tra apparenza e reale.

²⁴¹ Barthes, 1980, pag. 86

²⁴² Nel 2000 secondo i dati raccolti dal PNUD i dati sull'alfabetizzazione riportano che soltanto il 39% della popolazione mozambicana sapeva leggere e scrivere, ossia 1,4 milioni di abitanti su 16 milioni di abitanti. PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento), *Educação e desenvolvimento humano: percurso, lições e desafios para o Século XXI. Relatório Nacional do Desenvolvimento Humano de Moçambique*, Maputo, 2000

²⁴³ La storia del soggetto subalterno il più delle volte è una storia omessa, quindi l'impossibilità del dire non significa che storicamente il subalterno non abbia parlato o mosso resistenza nei confronti del dominio colonialista e/o del patriarcato locale, ma, piuttosto, che i registri discorsivi non hanno ascoltato e registrato la loro "voce"

Insomma, non sono in grado di iscriversi nella storia. Questo divario tra riflessione e “pensato in fretta”²⁴⁴ è la differenza più evidente tra fotografia e testo letterario, poiché se è vero che linguaggio fotografico e narrativa breve funzionano con meccanismi interni molto simili, essi non sono mai uguali, bensì complementari. Le fotografie forniscono testimonianze, possono aiutarci a colmare delle lacune e riempire i vuoti delle nostre visioni del passato, o del presente, ma sono e rimangono delle “rappresentazioni”, quindi nascondono molto più di quello che ci mostrano. “ A differenza del rapporto amoroso che si basa su come una cosa appare, la comprensione è basata su come essa funziona.”²⁴⁵. La fotografia di Rangel è testimonianza dell’atto di resistenza politica di cui l’immagine stessa si fa portatrice, ma non è in grado di spiegarci, da sola, il funzionamento della complessa rete di vincoli emotivi e la violenza psicologica che implicava la relazione colono/colonizzato. La fotografia può scioccare, inchiodare con la visione dei fatti e svegliare le coscienze, ma non può sostituire la narrazione dei fatti, tantomeno bastare da sola a stratificare una coscienza etica e politica.

Anche la narrazione però può rivelarsi insufficiente, soprattutto se i suoi obiettivi non sono quelli di spiegare e far comprendere ma soltanto di sorprendere. La *estória*, seguendo un procedimento molto simile alla fotografia, esalta il particolare e lascia il resto fuori dalla storia. Non spiega quello che succede intorno al personaggio, almeno che questo non interessi al funzionamento interno della storia. Insomma, più che storicizzare, *estóricizxa*, ci racconta dei “particolari per il tutto” ma non è in grado di soddisfare l’ermeneutica della storia.

Molto probabilmente, questa preoccupazione della ricostruzione storica non esisteva in Rangel, essendo un’attribuzione postuma che non rende giustizia al contenuto e alla vena nostalgica dell’artista. Quello che sorprende nell’opera fotografica di Rangel è la sottile, ma persistente, vena di malinconia, impressa in immagini che sono anche atti d’amore verso un mondo che sta finendo. Un aspetto che raramente viene evidenziato dai suoi critici, ma che lui sottolinea nel suo film

²⁴⁴ Gisèle Freund in *Dubbio sulla fotografia* di Maria Luisa Wandruszka

²⁴⁵ Sontag, 2004, pag. 22

autobiografico. Non è certo la nostalgia per il tempo coloniale quella che traspare, anzi, probabilmente le sue sono sensazioni legate al personale e il prodotto artistico non è mai immune al “sentire” dell’autore.

João Paulo Borges Coelho a differenza di Rangel insiste sul presente, il suo “obiettivo” è puntato su di una contemporaneità piena di insidie e trabocchetti: l’unità nazionale malamente impiantata sull’uso di una lingua ufficiale utile più a separare che unire, il paese diviso da confini culturali interni invisibili ma invalicabili, l’*élite* politica che ha oramai relegato le sue rivendicazioni costitutive in vuoti slogan che non hanno nessun impatto sulla popolazione.

Un progetto di ricostruzione che intenda rimettere insieme i brandelli del presente e promuovere la costruzione di una storia futura, partendo dai nessi tra passato e presente, deve per forza di cose guardare a un modello di esposizione di cui l’archivio novecentesco si è spesso servito: la ricostruzione cartografica. JPBC posa il suo sguardo sul presente, riservando al passato appena la sua attitudine da storico, che emerge chiaramente dalla certosina e attenta ricerca delle fonti che profonde nella costruzione delle sue storie. Sa benissimo che il problema principale del Mozambico è la divisione interna, una separazione le cui cause, anche se radicate nel passato coloniale e nelle conseguenze della guerra civile, vanno ricercate nel presente. JPBC mette in atto una ricostruzione archeologica partendo dagli “indizi della storia” per poi tracciare le coordinate del Mozambico contemporaneo.

L’immaginario di JPBC disegna una mappa dove le differenze del paese diventano vene aperte, metaforizzate da fiumi dove l’Oceano Indiano, in una paradossale inversione della corsa, riversa il suo secolare potenziale “empatico etnoculturale”²⁴⁶.

²⁴⁶ L’empatia etnico culturale è un concetto nuovo nella letteratura psicologica, in quanto tale non possiede ancora una terminologia specifica. Genericamente si parla di empatia culturale riferendosi alla capacità di provare interesse per abitudini, pensieri, e comportamenti inerenti a culture diverse dalla propria. Quando questa responsività coinvolge non solo a gruppi culturali, ma anche etnie diverse dalla propria, si definisce empatia etnoculturale. Albiero, Paolo - Matricardi, Giada, *Che cos’è l’empatia (Le bussole)*, Carocci, Roma, 2006

“O mar Índico molha, um a um, os cera dois mil e quinhentos quilómetros da costa de Moçambique – uma extensão apreciável [...] líquida veias [...] que ali se abrem para a fertilizar”.²⁴⁷

Nostalgia, distruzione, recupero e risemantizzazione delle immagini del passato: tutte sensazioni che rimettono a un’assenza che la fotografia e la *estória* non possono colmare. Leggere una *estória* equivale a sfogliare un album fotografico, le immagini scorrono davanti agli occhi, qualcuna si fissa, altre spariscono. L’album può anche raccontare una storia, soprattutto se riempito in forma diaristica, la vita di un soggetto o di una famiglia o di una strada come nel caso di *pão nosso de cada noite*, così gli spazi vuoti ci raccontano una storia che non si è data. La fotografia può spronare la ricerca ma non esaurirla, la *estória* può svegliare la fame di conoscenza ma non soddisfarla: “Questa è la superficie. Pensa adesso – o meglio intuisci- cosa c’è di là da essa, che cosa dev’essere la realtà se questo è il suo aspetto”²⁴⁸

Il patrimonio iconologico di Rangel mostra quello che era il Mozambico, mentre i racconti di João Paulo, prendendo spunto dalle *assenze*, costruiscono un atlante che permette la comprensione e l’attraversamento, anche se non meramente cronologico, tra passato e presente. Le assenze raccontano la storia di chi è rimasto fuori dalla storia perché non vi ha preso parte o perché non è stato “rappresentato”. Quegli spazi vuoti “pungolano” come direbbe Barthes, ci chiedono di indagare, sono dei “resti” che non possono essere ignorati perché ci mostrano il punto esatto dove la storia si inceppa.

Nel Mozambico coloniale lo *studium* era connaturato alla violenza del quotidiano: impossibile riconoscerla in quanto tale o quantomeno dissociarla dalla normalità, se non “immobilizzandola”. Rangel non amava indugiare sui soggetti e più che inventarli si limitava a “trovarli”, a sorprenderli nelle loro azioni. L’atto

²⁴⁷ JPBC, pag. 9

²⁴⁸ Sontag, 2004, pag. 22

racchiuso nella posa del soggetto, decontestualizzato dall'apparente normalità e risemantizzato nel linguaggio figurativo, si trasformava poi in (inconsapevole) atto rivoluzionario. Il ragazzino marchiato a fuoco non sa di indossare una maschera quando si lascia fotografare, eppure quella immagine diventerà denuncia e messaggio di rivendicazione in tutta l'Africa Subsahariana. La sua posa "neutrale", quasi non fosse lui l'oggetto/soggetto della violenza, il suo volto inespressivo, il suo "silenzio immortalato", diventeranno il simbolo immortale di una denuncia che ancora oggi scuote le coscienze.

Per JPBC la violenza che abita la quotidianità mozambicana nel XXI secolo è racchiusa nell'operato di una classe dirigente che mimetizza la sopraffazione servendosi di espedienti burocratici atti a deformare e normalizzare la percezione dell'eccezione. Gli occupanti abusivi del Grand Hotel di Beira accettano di esser sloggiati, in pratica deportati verso una morte certa, e di trasferirsi in imbarcazioni incagliate su spiagge dove da sempre si abbattono uragani e maremoti. La coreografia che implica il vivere e funzionare, con tutto il suo apparato di logiche conseguenze, non funziona, il paradosso si fa norma, carnevalizzazione e tragedia. Le voci narranti diventano simili a didascalie poste a margine dei dispositivi *rangeliani*: allertano, preparano, giudicano, (dis)orientano. I racconti di *302*, il ragazzino che guida la spedizione degli sfollati, trasforma l'evento luttuoso in *estória* fantastica. Dopo la mareggiata i sopravvissuti ritornano al Grande Hotel e tutto torna come prima: la stessa laconica struttura comunitaria nell'hotel, la stessa babele dialettica del potere costituito. Due mondi che abitano lo stesso spazio ma non si capiscono.²⁴⁹

JPBC non esprime pareri né condanne, non lo fa attraverso la voce dei personaggi né tantomeno come narratore extradiegetico, limitandosi piuttosto a raccontare, anzi a *mostrare*, il caleidoscopio di immagini paradossali che è il Mozambico attuale. Le *estórias* estrapolano le situazioni dall'incessante movimento del tempo per mostrarle in tutta la loro "anormale normalità", un ossimoro che si

²⁴⁹ João Paulo Borges Coelho, "Casas de ferro" in *Índicos Índicios – Setentrião* -, Caminho, Lisboa, 2005, pp. 45-73

lascia interpretare solo postumo, quando le immagini sedimentano e diventano “pensose, sovversive. Non c’è mai enfasi né pornografia, solo descrizione, accurata, degli episodi fino a che inaspettatamente un particolare con “una forza di espansione [...] metonimica [...] riempie l’intera fotografia”²⁵⁰.

²⁵⁰ Barthes, 47

BIBLIOGRAFIA E FONTI PRIMARIE.

- ANDRADE DE, OSWALD, *A Utopia Antropofágica*, Editora Globo, São Paulo, 1990.
- ANDRADE, Oswald, de, *La cultura cannibale - da Pão Brasil al Manifesto antropófago*, in Ettore Finazzi-Agrò e Maria Caterina Pincherle (a cura di), Meltemi, Roma, 1999.
- ASSUBUJI, Rui Carlos de Noronha (a cura di), *PhotoFesta Maputo 2002. Primeiros Encontros Internacionais de Fotografia*, Associação Moçambicana de Fotografia, Maputo, 2002.
- AZEVEDO, Licínio de, *Ricardo Rangel, Ferro em Brasa*, Lx Filmes, África em docs, Moçambique, 2006.
- ČERNYŠEVSKIJ, Nikolaj Gavrilovič, *Che fare?*, Garzanti, Milano, 1992.
- COELHO, Borges, João Paulo, *Indicos Indicios I – Setentrião – (estórias)*, Ndjira, Maputo, 2005.
- COELHO, Borges, João Paulo, *Indicos Indicios II – Meridião – (estórias)*, Ndjira, Maputo, 2005.
- COUTO, Fernando (a cura di), *Ricardo Rangel. Homenagem de Amigos*, Ndjira, Maputo, 2004.
- COUTO, Mia, *A Varanda do Frangipani*, 6° ed., Caminho, Lisboa, 1996.
- COUTO, Mia, *Cronicando*, Maputo, Edições Notícias, 1988.
- COUTO, Mia, *Vozes Anotecidas – contos -*, Caminho, 9° ed. Lisboa, 2008.
- CRAVEIRINHA, José, “Hino à minha terra” in *Xigubo*, Associação dos escritores moçambicanos, Maputo, 1995.
- FREYRE, Gilberto, *O Mundo Que o Português Criou*, Livraria José Olympio Rio de Janeiro, 1940. HONWANA, Luís Bernardo, *Nós Matamos o Cão Tinboso*, Afrontamento, 5° ed., Porto, 2000.
- GALLEGOS, Rómulo, *Doña Barbara*, Espasa, Madrid, 1990
- HONWANA, Luís Bernardo, *Abbiamo ammazato il cane rognoso*, Gorée, Monticiano (SI), 2008.
- MENDES, Castro, Felipe, “Africas” in *Poesia Reunida (1985-1999)*, Topbooks, Rio de Janeiro, 2001.
- MOMPLÉ, Lília, *Os olhos da Cobra Verde*, editato dall'autrice, Maputo, 2008.
- MOMPLÉ, Lília, *Neighbours*, Associação dos Escritores Moçambicanos – Colecção Karingana, Maputo, 1995.

- MOMPLÉ, Lília, *Ninguém Matou Subura*, Associação dos Escritores Moçambicanos – Coleção Karingana, , Maputo, 2004 (II edição).
- MOUCHET, Valeria, a cura di, (anonimo), *Il Novellino*, Rizzoli, Milano, 2008.
- RANGEL, Ricardo, *Foto-jornalismo ou Foto-confusionismo*, Imprensa Universitária, Maputo, 2002.
- RANGEL, Ricardo, *Pão nosso de cada noite*, Marimbique, Maputo, 2004.
- RIBEIRO, Margarida, Calafate, MENESES, Paula Menes (orgs), Moçambique das palavras escritas, Afrontamento, Porto, 2008
- SAÚTE, Nelson (a cura di), *Maputo. Desenrascar a Vida.* / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Ndjira, Maputo, 1997.
- SAUTE, Nelson (a cura di) *As Mãos dos Pretos — Antologia do conto moçambicano — Dom Quixote*, Lisboa, 2007.
- UNGULANI, Ba Ka Khosa, *Ualalapi*, Caminho Lisboa, 1998.
- UNGULANI, Ba ka Khosa, *Orgia de Loucos*, Associação dos Escritores Moçambicanos, Maputo, 1990.
- VIEIRA, José Luandino, *Luuanda – estórias -*, Edições 7º, Coimbra , 2007.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA.

- ALMEIDA, Onésimo “Filosofia Portuguesa – Alguns Equívocos”, in *Cultura — História e Filosofia*, vol. IV, INIC, Lisboa, 1985.
- ASSIS, De, Machado, *Um Homem Célebre – antologia de contos*, Cotovia, Lisboa, 2005.
- BACHTIN, Michail, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1975.
- BARTHES, Roland, *La Camera Chiara*, Einaudi, Torino, 1980.
- BENJAMIN, Walter, *Il Narratore - Considerazioni sull’opera di Nikolai Leskov*, Einaudi, Torino, 2011.
- BHABHA, Homi, *I luoghi della cultura*, Meltemi, 2001, Roma.
- BHABHA, Homi, *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma, 1997.
- CALABRESE, Stefano, *La Comunicazione Narrativa – dalla letteratura alla quotidianità –*, Mondadori, Milano – Torino, 2010.
- CALADO, Jorge, “Vinte Notas Estangeiras” in *Olhares Estrangeiros - Fotografias de Portugal*, Culturgest, Lisboa 2005.
- CALVINO Italo, *Collezioni di Sabbia – Il Viandante nella Mappa*, Garzanti, Milano, 1984.
- CÂNDIDO, António, *Formação da literatura brasileira*. 2 vol. 8° ed., Itatiaia, Belo Horizonte, 1997.
- CELATI, Gianni - *Il narrare come attività pratica* , in Luigi Rustichelli (a cura di) *Seminario sul racconto*, Boca Raton, Bordighera, 1998.
- CELATI, Gianni, *Lo Spirito della Novella*, Griseldaonline, numero VI, 2006-2007. <http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/lo-spirito-della-novella.html>
- CHABAL, Patrick, *Vozes Moçambicanas*, Vega, Lisboa, 1996.
- CHAVES Rita, *Angola e Moçambique - Experiência e Territórios Literários -* , São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.
- COLETTI, Vittorio, *Romanzo mondo - La Letteratura nel Villaggio Globale - Il* Mulino, Bologna, 2011.
- DANDINA, Luigi-N’DIAYE, Mandiaye , *Griot Fuler*, Guaraldi, Rimini, 1994.
- DA SILVA, R. Calane *Homenagem a Ricardo Rangel* in B. Z’Graggen (a cura di), *Illuminando Vidas, Ricardo Rangel e a Fotografia Moçambicana -*, G.L. Neuenburg, 2002.
- DELUZE, Gilles, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.

- DE LUNA, Giovanni, *La passione e la ragione: il mestiere dello storico contemporaneo*, Mondadori, Milano, 2004.
- DIDI – HUBERMAN, Georges, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano, 2005.
- EDWARDS, Elizabeth, “Introduction” in *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven- Yale University, London, 1992.
- FIRSTENBERG, Lauri, “Postcoloniality, Performance, and Photographic Portraiture” in *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa - 1945-199 -*, O. Enwezor (a cura di), Prestel Verlag , Munich, 2001.
- GLISSANT, Édouard, *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata, 2007.
- FANON, Frantz, *Pelle nera maschere bianche – il nero e l'altro -*, Tropea, Milano, 1996.
- FREUD, Sigmund, “Il lavoro onirico” in *L'interpretazione dei Sogni*, Newton, Roma 1988.
- FUSINI, Nadia, *La passione dell'origine. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno*, Bari, Dedalo Libri, 1981,
- GUILROY, Paul, *The Black Atlantic*, ed. Alias – Il Manifesto, Roma, 2009.
- GUIMARÃES ROSA, João, “Aletria e hermenêutica” prefazione a *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, 8° ed., Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001.
- HONWANA, Luís Bernardo, *Revisitar Ricardo Rangel*, Kulungwana, Maputo, 2010.
- I QUADERNI SPECIALI DI LIMES – Rivista Italiana di Geopolitica - , *Lingua è potere – confini e parole*, G.E. l'Espresso, Anno 2, n. 3.
- INTONTI, Vittoria (a cura di), *La poetica della forma breve* , Edizioni del Sud, Napoli, 2003.
- IRELE, Abiola, “The African Imagination” in *Research in African Literatures*, n 21, Spring 1990.
- LABOU TANSI, Sony, in José Luandino Vieira, *Di fiumi anziani e guerriglieri*, 1. Il libro dei fiumi: le sorprendenti articolazioni del romanzo africano (a cura di Rosella Clavari), *Scritti d’Africa*, rivista on-line, 2010.
- LARANJEIRA, Pires, *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*, Afrontamento, Porto, 1995.
- LARANJEIRA, Pires, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa, 1995.
- LEITE, Mafalda, Ana, *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Colibrí, Lisboa, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e Significato*, Il Saggiatore, Milano, 1980.

- LOURENÇO, Eduardo, “Os girassóis do império”, in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (a cura di), *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Campo das Letras, Porto, 2003.
- LUPERINI , Romano, “Il trauma e il caso: alcune ipotesi sulla tipologia della novella moderna in Italia”, in *Tipologia della Narrazione Breve*, Vecchiarelli, Manziana (Roma), 2003.
- McQUINSTON, Liz, (a cura di) *Upfront and Personal. Three Decades of Political Graphics. From the United Kingdom plus Southern Africa Political Graphics*, British Council, Cape Town, South Africa, 2004.
- MELETINSKIJ, E.M., *Introduzione alla poetica dell'epos e del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 1993.
- MENEGHELLI, Donata, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Milano, Morellini Editore, 2013, p. 41.
- MEZZADRA, Sandro, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, Ombre corte, Verona, 2008.
- MORETTI, Franco, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.
- MORETTI, Franco (a cura di), *Il Romanzo - vol. II, Le forme*, Einaudi, Torino, 2002.
- NOA, Francisco, *Império, Mito e Miopia. Moçambique Como Invenção Literária*, Caminho, Lisboa, 2002.
- ORTEGA y GASSET , J , "Meditazioni sulla cornice", in *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, (a curadi M. Mazzocut-Mis), Mondadori, Milano, 1997.
- PAZ Octávio, *Los Hijos del Limo*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974.
- PELLIZZI, Federico, *Il Racconto Breve in Italia*, La Lavagna del Sabato, Sagarana, 8 Marzo 2008.
- PINHO, A. F - HOLZHERR, A., (a cura di). *Portugal Visto por Fotógrafos da Magnum*. Lisboa / Paris, 2005.
- POE, Edgar Allan Poe, *Review of «Twice-Told Tales»* (1842); in Charles E. May (a cura di), *The New Short Stories Theories*, Ohio University Press, 1994.
- ROSARIO, Lourenço, *A Narrativa Africana*, Lisboa, Icalp, 1989.
- RUSTICHELLI, Luigi, *Seminario sul racconto*, Boca Raton, Bordighera , 1998.
- SEGRE, Cesare, *Notizie sulla crisi*, Einaudi, Torino, 1993.
- SEIXO, Maria Alzira, "[Recensão crítica a 'Nós Matámos o Cão-Tinhoso', de Luís Bernardo Honwana]" / Maria Alzira Seixo. In: *Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas*, n.º 16, Nov. 1973, p. 81-82.
- SOMAINI, Antonio, “La cornice e il problema dei margini della rappresentazione”, in *Le parole della filosofia*, Seminario di filosofia dell'immagine,

III, Università di Milano, 2000.
http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm

- SONTAG, Susan, *Sulla Fotografia*, Einaudi, Torino, 2004 .
- SOPA, A., RUNGO, B., *Maputo - Roteiro Histórico Iconográfico da Cidade*, Centro de Estudos Brasileiros, Maputo, 2005.
- SPINAZZOLA Vittorio, *I Vantaggi della Brevità*, in *Tipologia della Narrazione Breve*, Atti del Convegno di Studi “Il Vittoriale degli Italiani”, Vecchiarelli, Manziana (Roma), 2004.
- SPIVAK, Gayatri, Chakravorty, *Critica della ragione postcoloniale*, Meltemi, Roma, 2004 .
- TEIXEIRA, José Pimentel, “A Lente Pertinente: Ricardo Rangel no “Pão Nosso de Cada Noite”” in *Colóquio Sobre a Obra de Ricardo Rangel* Departamento de Arqueologia e Antropologia / Universidade Eduardo Mondlane , Centro Cultural Brasil – Maputo, 17 de Julho de 2012.
- TODOROV, Tzvetan (a cura di), *I Formalisti Russi*, Einaudi, Torino 1982.
- TRIGO, Salvato, “As Literaturas africanas de expressão portuguesa – um fenómeno do urbanismo”, in *Ensaio de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*, Lisboa, Vega, 1990.
- VIRNO, Paolo, *Motto di spirito e azione innovativa– per una logica del cambiamento –* Torino, Boringhieri, 2005.
- WEINREICH, Max ,*Der yivo un di problemen fun undzer tsayt (La YIVO e i problemi del nostro tempo)* pubblicato sul periodico *Yivo bleter*, gennaio-luglio 1945.
- WESTPHAL Bertrand, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Armando, Roma, 2009
- ZIZEK, Slavoj, *La violenza invisibile*, Rizzoli, Milano, 2007.

SITOGRAFIA.

- Carratelli, Pugliese, Giuseppe, *Res gestae e historia rerum gestarum*, in *Storia – Enciclopedia del Novecento* (1984) , Treccani.it
[http://www.treccani.it/enciclopedia/storia_\(Enciclopedia-Novecento\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/storia_(Enciclopedia-Novecento)/)
- Edgar Allan Poe – *The philosophy of composition* (1846),
<http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html>
- Gianmario Guidarelli, *Lo sguardo di Perseo*, Engramma- numero 64, Aprile – Maggio 2008,
http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=252
- Iconic Photos, *The Sonderkommando Photos*
<http://iconicphotos.wordpress.com/2010/09/02/the-sonderkommando-photos/>
- [Recensão crítica a 'Nós Matámos o Cão-Tinhoso', de Luís Bernardo Honwana]" / Maria Alzira Seixo. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 16, Nov. 1973, p. 81-82.
<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.603&org=I&orgp=16>

FILMOGRAFIA.

- AZEVEDO, Lício, Ricardo Rangel – *Ferro em Brasa* (documentário sobre o foto-jornalista Ricardo Rangel), Lx Filmes – Ebanó Multimedia, Maputo, 2006
- AZEVEDO, Lício, Hóspedes da noite (documentário sobre o Grand Hotel de Beira), Ebanó Multimédia, Beira, 2007

BIBLIOGRAFIA DI CONSULTAZIONE.

- AFONSO, Maria, Fernando, *O Conto Moçambicano – Escritas pós-coloniais*, Caminho, Lisboa, 2004.
- AUGÉ, Mare, *Rovine e macerie – il senso del tempo*, Boringhieri, Torino, 2008.
- BACHELARD, Gaston, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Roma, 2006.
- BASILE, Giambattista, - protagonisti nella storia di Napoli -, De Rosa, Napoli, 2011.
- BERMAN, MARSHALL, *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna, 1985.
- BASILE, Giovan Battista, *Lu Cunto de li Cunti*, Garzanti, Milano, 1989.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerone*, Garzanti, Milano, 2006.
- BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura Brasileira*, Cultrix, São Paulo, 2001.
- BOSINELLI, Bollettieri, Rosa Maria, *Oltre l'Occidente – traduzione e alterità culturale –* Bompiani, Milano, 2009.
- CÂNDIDO, Antônio, *Literatura e Sociedade*, Editora Nacional, São Paulo, 1980.
- CANDIDO, António, *Iniciação à Literatura brasileira*, Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2004.
- CHIZIANE, Paulina, *Ventos do Apocalipse*, Ndjira, Maputo, 2006.
- COUTO, Mia, *Vinte e zinco*, Caminho, Lisboa, 1999.
- DE LUCA, Erri – MATINO, Gennaro, *Sottosopra – alture dell'antico e del nuovo testamento*, Mondadori, Milano, 2007.
- FANON, Frantz, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino, 2007.
- FREUND, Gisèle, *Fotografia e società – riflessione teorica ed esperienza pratica di un'allieva di Adorno*, Einaudi, Torino, 1980.
- GUIMARÃES, Pinheiro Samuel, *Quinhentos anos de periferia*, UFRGS Editora, Rio de Janeiro, 2002.
- KAPUŃSKI, Ryszard, *L'altro*, Feltrinelli, Milano, 2006.
- MARQUES, A.H. de Oliveira, *Historia de Portugal*, - Vol. III Das revoluções aos Nossos Dias, Presença, Lisboa, 1998.
- MATTOSO José, *História de Portugal (vol. VII – coordenação de Fernando Rosas). O Estado Novo*, Lisboa, 1998.
- MEROLA, Nicola – ROSA, Giovanna, LUPERINI, *Tipologia della Narrazione Breve – Atti del Convegno di Studi – “Il Vittoriale degli Italiani”*, Vecchiarelli, Manziana (Roma), 2003.
- MIGUEL, Pedro, *Anangola Kolenu, Letterature africane di espressione portoghese (1845 – 1980)*, Ed. Associate, Roma, 2008.

- PADILHA, Laura, Cavalcante – RIBEIRO, Margarida, Calafate, (a cura di), *Lendo Angola*, Afrontamento, Porto, 2008.
- RETAMAR, Roberto Fernández, *Calibano – saggi sull'identità culturale in America Latina*, Sperling & Kupfer, Milano, 2002.
- RIBEIRO, Calafate, Margarida – MENSES, Paula Maria, (a cura di) *Moçambique das Palavras Escritas*, Afrontamento, 2008 .
- RIBEIRO, Calafate, Margarida, *Uma História de regressos – Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, Afrontamento, Porto, 2004
- ROSA, João, Guimarães, *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, 8º ed., Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001.
- SANTIAGO, Silvano, *Uma literatura nos trópicos*, Rio de Janeiro, 1978.
- SANTIAGO, Silvano, *O cosmopolitismo do pobre*, Editora Ufmg, Belo Horizonte, 2004.
- SANTIAGO, Silvano, *As raízes e o labirinto da América Latina*, Rocco, Rio de Janeiro, 2005.
- SCHARF, Aaron, *Arte e fotografia*, Einaudi, Torino, 1979.
- SCHWARZ ROBERTO, *Ao Vencedor as Batatas*, Editora 34 Rio de Janeiro, 2004.
- SCHWARZ ROBERTO, *Um Mestre na Periferia do capitalismo*, Editora 34 Rio de Janeiro, 2000.
- SPIVAK, Gayatri, Chakravorty – GUHA, Ranajit, *Subaltern Studies – Modernità e (post)colonialismo*, ombre corte, Verona, 2002.
- TODOROV, Tzvetan, *Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, 1968.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, S.XXI, Madrid, 1987.
- VECCHI, Roberto, *Excepção Atlântica – a literatura da Guerra Colonial – Afrontamento*, Porto, 2010.
- WALLERSTEIN, Immanuel, *Alla scoperta del sistema mondo*, Il Manifesto Libri, Roma, 2003.

